



AR2084

Loome Theological Booksellers Price: \$80.00 Saint François d'Assise dans la légende et dans Section: AR - Antiquarian & Rare Location: Stacks

9. 789910 167690



fr. 15. - p

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

DANS LA LÉGENDE ET DANS L'ART PRIMITIFS

ITALIENS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

JOURNAL D'ANDRÉ (Bruxelles, Moens)		
Delzire Moris Id		-
IMPRESSIONS ET SENSATIONS (Paris, Vanier)		_
MAXIME, histoire chimérique (Bruxelles, Vos)	frs.	3.00
LE FOU RAISONNABLE, proses lyriques (Bruxelles, Vos)		_
Le Thyrse, proses lyriques (Bruxelles, Vos)))	3.00
Hélène, nouvelle (Bruxelles, Lamertin)))	2.00
LA LÉGENDE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE écrite par trois de ses com- pagnons. Traduction, avec introduction et notes (Bruxelles,		
Lamertin)))	3.50
I FIORETTI: Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jésus-Christ		
saint François d'Assise. Traduction, avec introduction et notes.))	3.00
I FIORETTI: Appendices. Considérations sur les stigmates. Vie de frère Junipère. Vie et doctrine de frère Egide. Traduction illustrée avec		
notes (Bruxelles, Bulens)))	2.50
La VIE ET LÉGENDE DE MADAME SAINCTE CLAIRE, par le frère Fran-		
çois du Puis (1563), avec introduction et notes. (Paris, Bloud) .))	1.25
THIERRY BOUTS. (Collection des Grands artistes des Pays-Bas — Bruxelles, Van Oest)))	3.50
PINTURICCHIO. (Collection des Grands Artistes — Paris, Laurens)))	2.50
I FIORETTI. Traduction avec introduction et notes (3e édition revue).		
(Paris, Bloud)))	1.25

EN PRÉPARATION:

Italie et Flandre. Etudes d'art et d'histoire. Poussières du Chemin. Sur les routes de la vie et de l'art.



Vero ritratto del serafico patriarca
S. FRANCESCO D'ASISI
fatto eseguire dalla pia dama romana Jacoma dei Settesoli,
vivente lo stesso patriarca,
che si venera nella di lui capella del san ritiro di Greccio.



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE DANS LA LÉGENDE ET DANS L'ART PRIMITIFS ITALIENS PAR ARNOLD GOFFIN

SAINT FRANÇOIS DANS LA LÉGENDE PRIMITIVE — SAINT FRANÇOIS ET SA LÉGENDE DANS L'ART PRIMITIF ITALIEN: L'AGE DE LA FORCE ET L'AGE DE LA GRACE

BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & Cie, rue du musée, 16

1909



IMPRIMERIE J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

SAINT FRANÇOIS DANS LA LÉGENDE PRIMITIVE

E n'est pas avec la science que vient saint François, ni avec la force, ni avec l'autorité — c'est avec l'amour... Il sait peu de choses, ou rien; il n'a ni le prestige de la noblesse, ni la beauté, ni l'éloquence qui séduisent les hommes... Il s'est réduit à la mendicité, s'est dépouillé de tout ce qui pouvait lui attirer la considération mondaine, donner du poids à ses actes et à ses paroles. Il ne veut rien être qu'amour, c'est à dire pitié, abnégation, pauvreté, humilité... Il aime et, parce qu'il aime, il est humble: il ne se peut, en effet, que le véritable amour ne soit humble, car il est si parfait et si grand qu'il doit se juger lui-même indigne et trembler devant la récompense à laquelle, cependant, il aspire.

Voulant éprouver son maître, frère Masseo lui demandait un jour, racontent les *Fioretti* (1): « Pourquoi tout le monde court-il après toi, et chacun semble-t-il souhaiter de te voir, de t'entendre et de t'obéir? Tu n'es pas bel homme; tu n'es point de grande science; tu n'es pas noble: pourquoi tout le monde court-il après toi? » Et saint François lui répond: « Parce que, pour opérer la merveille qu'il entendait faire, Dieu n'a pas trouvé plus vile créature sur la terre et, pour cette raison, m'a choisi pour confondre la noblesse et la grandeur, et la force, et la beauté, et la science du monde, afin que l'on connaisse que toute vertu et tout bien sont de lui et non de la créature, et que personne ne puisse se glorifier au sujet de celle-ci, mais que qui se glorifiera, se glorifie

⁽¹⁾ Ch. 10.

dans le Seigneur auquel appartient tout honneur et gloire dans l'éternité... »

François, donc, ne sait rien, sinon qu'il vaincra à force d'amour, à force d'humilité; qu'il subjuguera les hommes par le mépris mème qu'ils lui manifestent... « Amour de charité, chante-t-il dans un poème qu'on lui attribue. Amour de charité, pourquoi m'as-tu ainsi transpercé?... » L'amour, chez lui, est semblable à une torche qui n'éclaire qu'en se consumant: Et bientôt, n'ayant rien retenu de lui même, ayant tout jeté dans ce brasier de son amour pour Dieu et pour les hommes, il pourra s'écrier, comme le faisait sainte Chantal à son lit de mort: » Amour, amour, amour, je ne suis plus qu'amour!... »

Cet amour est tellement brûlant qu'il magnifie et auréole toutes ses paroles et tous ses gestes, qu'il illumine de sa pure et lucide simplicité tous ceux qui ont approché le poverello, tous ceux qui l'ont raconté, depuis Thomas de Celano et frère Léon jusqu'au narrateur des Fioretti; depuis Ozanam et Chavin de Malan jusqu'à Sabatier. Il s'est conquis tous ceux qui l'ont connu et fréquenté : C'est que, tout en étant un grand saint, il est aussi, si l'on ose dire, le plus fraternel des saints, le plus proche de nous, le plus tendre, le plus simple; c'est que, si petits que nous sovions, et si faibles, son humilité est telle qu'elle supprimera toute l'immense distance qui sépare son génie de notre débilité d'âme et d'esprit. Nous sommes pauvres et dénués, mais il voudra toujours l'être davantage, et ce n'est pas en nous donnant l'aumône qu'il nous secourrera, mais en nous la demandant....

C'est une grande beauté spirituelle et dont les caractéristiques sont réfléchies, comme en un miroir matériel, nous l'écrivions ailleurs (1), dans les aspects physiques de douceur et de force de la terre ombrienne.

Le théâtre de l'existence de notre saint, c'est sa cité natale, Assise; c'est l'Ombrie, la Marche d'Ancône, cette

⁽¹⁾ LA LÉGENDE DES TROIS COMPAGNONS. Bruxelles, 1902. Introduction.

contrée accidentée, tantôt sauvage, tantôt agreste, qui s'étend de l'Adriatique au massif central et aux versants des Apennins et où les évocations antiques et modernes se confondent comme les pierres de tous les àges, étrusques, romaines et médiévales, dans les remparts cyclopéens de Pérouse.

Car l'Ombrie, dans l'antiquité illustre de ses jours est comme un palimpseste où, sous les dernières écritures, de vieux textes augustes reparaissent çà et là. Les montagnes, les bois, les sources et les fontaines subsistent, que les grimaçantes divinités étrusques habitaient, et les nymphes latines, divæ virgines, et les animaux que Bubona et Epona protégeaient. Et, aussi, les lieux solitaires que Vacuna remplissait de sa présence... Et c'est parmi les paysans de ces régions que la foule plébéienne des petits dieux indigètes, agraires ou sylvestres, chassés des temples et du culte, trouva son dernier asile.... Depuis les origines, dans la continuité et la solidarité des jours, chacun d'eux apportant, chacun d'eux emportant uelque chose, l'Ombrie des Ombriens et celle des Etrusques, et celle de Rome, a pris la physionomie que nous lui voyons : et c'est le domaine de saint François. L'immémorialité des dieux et des batailles n'est que le fond de majesté sur lequel se profile la silhouette du petit pauvre : Annibal et Flaminius ont débattu le sort du monde sur les bords du lac Trasimène; saint François jeûna quarante jours dans une île de ce lac : et la renommée de ce jeûne est plus vivante, sur les rives de ces eaux, que la mémoire de la bataille, parce que le souvenir de cette dernière appartient à l'érudition : celui de l'autre à l'amour....

C'est le territoire béni de saint François, ardu et sauvage dans le Haut Apennin, doux et riant vers Assise, dont les murailles se dressent à mi-côte, au-dessus de la plaine vaste et fertile où se trouve le berceau de l'ordre franciscain, la cabane de Rivotorto et la Portioncule. Chaque nom de ce pays rappelle quelque étape de ses courses de prédication ou de mortification; quelque belle action ineffable et poignante; quelque parole, à la fois forte et douce, ou simpte.... Ah! simple, mais qui pénétrait dans l'âme simple de ceux qui

l'écoutaient comme un trait enflanné et suave qui les laissait « merveilleusement consolés.... ».

C'est Pérouse, où il resta un an prisonnier de guerre; c'est Spolète, où il eut une vision qui le détourna d'aller en Pouille, s'engager, avant sa conversion, « pour l'honneur et le gain »; puis Foligno, où il vendit le cheval et les draps de son père, pour secourir le pauvre prêtre de Saint-Damien; Rieti où, d'un mot, il se rallia son douzième disciple, Ange de Tancrède, « le premier chevalier qui vint à l'Ordre, de toute vertu et de toute courtoisie orné » (1); puis encore Cortone, Gubbio, célèbre par ses magistrats belliqueux et par son loup pacifié; Nocera, Macerata....

La pensée sollicitée par ces réminiscences qui ajoutent une auréole à la beauté déjà indicible du pays, ne trouve plus de mots assez vifs et assez purs pour en peindre l'attrait fait de lumière et d'étendue....

Le profil splendide et hautain des Apennins, les collines qui se détachent de la chaîne, se ramifient, s'entrecroisent, limitent de toutes parts l'horizon de la ligne, ici nette, là estompée, de leurs ondulations. C'est une contrée que l'on ne saurait regarder seulement de l'œil curieux et analytique du voyageur : trop d'émotions vous y accompagnent, et trop de souvenirs. S'il ne s'agissait que de voir, on aurait vite fait de voir Assise, mais elle ne vous laisse point votre libre-arbitre — tous ses prestiges agissent à la fois sur vous et elle a bientôt fait sa proie de votre âme et de votre pensée... Cependant, elle n'est ni somptueuse, ni brillante: C'est un village juché sur un contre-fort des Apennins; une longue place, que dominent un temple de Minerve transformé en église chrétienne et une vieille tour à créneaux : l'antiquité et le moyen-âge — et autour de laquelle dévatent dans tous les sens des rues et des ruelles tortueuses, bordées de maisons délabrées et de silencieux et indigents palais. Point de monuments presque en dehors des édifices franciscains : le couvent et la Basilique de Saint-François, à une extrémité de la cité;

^{(1) 3} comp. 2, 6; Spec. perf. 85.

le couvent et l'église de Sainte-Claire, à l'autre.... Mais, il y a l'incomparable merveille du site, les perspectives de la montagne et de la vallée que les fééries du soleil magnifient et colorent; et, surtout, il y a saint François, dont on se plait à déceler la présence invisible parmi cette population sobre, pleine de douceur et d'urbanité.

Et l'on se sent oppressé d'on ne sait quelle joie taciturne, d'on ne sait quelle inquiétude ravie : il semble que l'on redoute de restreindre la sensation de sa félicité en fixant trop longtemps son attention sur un objet déterminé. On vagabonde. On va s'asseoir au seuil noir et fauve du Dôme, de la cathédrale de Saint-Rufin, devant la statue que la vénération des Assisiates a élevée à leur grand concitoyen. On va de l'adorable église de Sainte-Claire à la Basilique franciscaine, sévère et formidable. On jouit de ces belles façades auxquelles les siècles et le soleil ont donné l'harmonie d'une éclatante patine sombre et dorée. Ou bien, l'on rêve un peu dans l'église haute, devant les fresques mouvementées de Giotto; on s'assied dans l'église basse, à la fois obscure et lumineuse, toute revêtue de peintures des artistes de Florence et de Sienne. On descend dans la crypte trop étincelante où reposent les restes de poverello....

Mais l'on ressort, bientôt, afin de s'installer à la porte, près des mendiants, sur les marches de quelque escalier vermoulu, pour songer, en contemplant la vallée baignée d'air subtil et de soleil ruisselant, avec ses plantations verdoyantes d'oliviers et de vignes, ses maisons disséminées parmi les arbres et le dôme de l'église de Sainte-Marie des Anges qui protège la Portioncule....

On ne va pas en touriste, mais en pèlerin, et en pèlerin trop enivré, assujetti à des impressions trop complexes et trop pénétranies pour pouvoir arrêter sa réflexion, examiner. dès l'abord, avec sang-froid et méthode les œuvres d'art qui surabondent ici.... Les enchantements de l'art sont peu de chose à la comparaison des empreintes directes et profondes de la vie. Bien souvent. on se reprocherait d'avoir insuffisamment étudié telle fresque de Cimabue, de Giotto ou de

Simone di Martino, n'était que l'on peut se dire : « Qu'importe! N'était-il pas préférable de négliger un peu les effigies de saint François pour le chercher lui-même? Et où le trouver, sinon dans les lieux qu'il a hantés et auxquels il a mêlé immortellement son existence? Fou aurait été l'homme qui, voyant le père séraphique sur la place, occupé à exhorter quelques auditeurs « en peu de paroles simples », serait entré dans l'église pour entendre disserter sur lui quelque prédicateur savant et habile....

« N'ai-je pas fréquenté tous les chemins d'Assise, ceux de la cité comme ceux de la campagne et du mont Subasio, où François se réfugiait pour fuir les persécutions des siens et prier le Seigneur de lui enseigner sa volonté? (1) le le rencontrais partout. Combien de fois, sans doute, s'était il arrêté au même endroit des remparts où je stationnais pour contempler la vallée, couverte, alors, de forêts, tandis qu'elle se dégageait lentement des buées matuttinales ou qu'elle s'enveloppait, peu à peu, des voiles accumulés et splendides du crépuscule? Toutes ces localités lui étaient chères et familières. Et cette belle route directe dont on aperçoit tout le trajet de la hauteur et qui mène à Sainte-Marie des Anges, combien de fois l'a-t-il parcourue, allant à la Portioncule ou en revenant? C'est sur cette route que, selon la légende (2), frère Léon le vit un jour, précédé de croix lumineuses; c'est sur cette route qu'une autre fois, un frère très pieux, rentrant d'Assise avec l'aumône, allait louant Dieu à voix haute et avec grande allégresse : « Et, approchant de l'église de Sainte-Marie, le bienheureux François l'entendit et, avec très grande ferveur et allégresse, alla à lui, à sa rencontre, sur le chemin; et baisant avec grande joie son dos sur lequel il portait la besace avec l'aumône, il lui prit la besace du dos et la porta dans la maison des frères, et devant les frères, il dir ainsi: « Béni soit mon frère qui va et cherche et revient, joyeux, avec l'aumône (3) ».

^{(1) 3} comp. 6.

⁽²⁾ Cons. stigmates, ch. 4.

⁽³⁾ Spec. perf. 25; 2 cel. 3, 22.

C'est par ce chemin, encore, qu'il fut transporté, mourant, à Sainte-Marie des Anges, parce qu'il voulait « que la vie du corps prit fin où il avait commencé à éprouver la lumière et la vie de l'âme... » Et, « quand ceux qui le portaient furent parvenus près de l'hôpital, qui est à moitié chemin, il commanda qu'ils posassent le lit par terre et, bien que, à cause de la longue et très grave maladie des yeux, il ne pouvait presque voir la lumière, il fît placer le lit de facon que son visage fût tourné vers Assise et il la bénit en ces paroles que l'on peut lire gravées au-dessus de la porte principale de la ville.... » (1) C'est par ce chemin, enfin, qu'il passa, pour la dernière fois, au lendemain de sa mort, escorté par tout le clergé et le peuple d'Assise, au chant des psaumes, dans un cortège de palmes et de cierges... Et, selon la promesse que, peu avant son trépas, il fit porter à sainte Claire, malade, elle aussi, et qui lui avait fait exprimer la crainte de ne plus le revoir en ce monde, le convoi s'arrêta au seuil du couvent de Saint-Damien, afin que Madame Claire et les Pauvres Dames pussent contempler, une fois encore, « leur unique père après Dieu » et recevoir de cette visite suprême grande et douloureuse consolation (2).

François! Elle se développe d'une seule et magnifique tenue, sans dissonances, sans variations, car, dès l'abord, elle a trouvé l'unité de ses énergies et de ses aspirations. L'essentiel de sa règle lui a été dicté par l'Evangile, le matin du 24 février 1209 où, accompagné de son premier et encore unique disciple, Bernard de Quintavalle, il s'est rendu à l'église « pour quérir conseil de Notre Seigneur Jésus-Christ ». Après avoir entendu la messe, ils ont ouvert trois fois le missel et le missel leur a répondu, la première fois : « Si tu veux être parfait, va et vends ce que tu as et donne le aux pauvres, et suis-moi » ; la seconde fois : « Ne portez

⁽¹⁾ Spec. perf. 124; 1 Cel, 2, 7.

^{(2) 1} cel, 2, 10. Spec. perf. 108

aucune chose par la route, ni bâton, ni besace, ni chaussures, ni argent »; la troisième fois : « Qui veut venir à moi qu'il s'abandonne lui même et prenne sa croix, et me suive ». (1)

C'est le second de ces préceptes qui motiva, plus tard, les oppositions et les déchirements dont souffrit tant saint François. Entendu à la rigueur, il interdisait au frère mineur de posséder rien autre que la tunique et la corde et, par voie de conséquence, prohibait la possibilité pour l'Ordre d'avoir des églises particulières où ses membres prêcheraient; des écoles et des bibliothèques où ils étudieraient ou enseigneneraient. Certes, François ne réprouve pas la science qui, elle aussi, vient de Dieu, mais, à ses yeux, la mission en appartient à d'autres. La voie de ses frères doit être celle de la « pure simplicité, de la sainte humilité, de la sainte oraison et de notre Dame la Pauvreté » (2), la seule certaine, disait-il, à leur propre salut et à l'édification des peuples. Il n'a point le savoir en mépris, le Dante ne s'y est pas trompé. lui qui met le magnifique éloge du petit pauvre dans la bouche d'un docteur, saint Thomas d'Aquin (3), mais il tient que pour le frère mineur, elle est pis qu'inutile, nuisible : Nuisible à lui-même, parce qu'elle va à l'encontre des vœux d'humilité et de pauvreté, la culture et les lettres étant, en quelque sorte, une propriété personnelle, susceptible d'engendrer la présomption et l'orgueil; nuisîble à autrui, parce que la vanité de la science deviendra une cause de ruine pour l'Ordre (4). vicié dans son essence; parce que les frères cesseront d'être simples parmi les simples, peuple parmi le peuple qu'ils doivent convertir plus par la pratique des vertus, par le contagieux exemple du dépouillement, que par des dissertations théologiques et par des « paroles étudiées ».... « Les chapelles étroites et les petites maisons pauvres enseigneront et prêcheront d'elles-mêmes » répliquait-il à ceux qui pré-

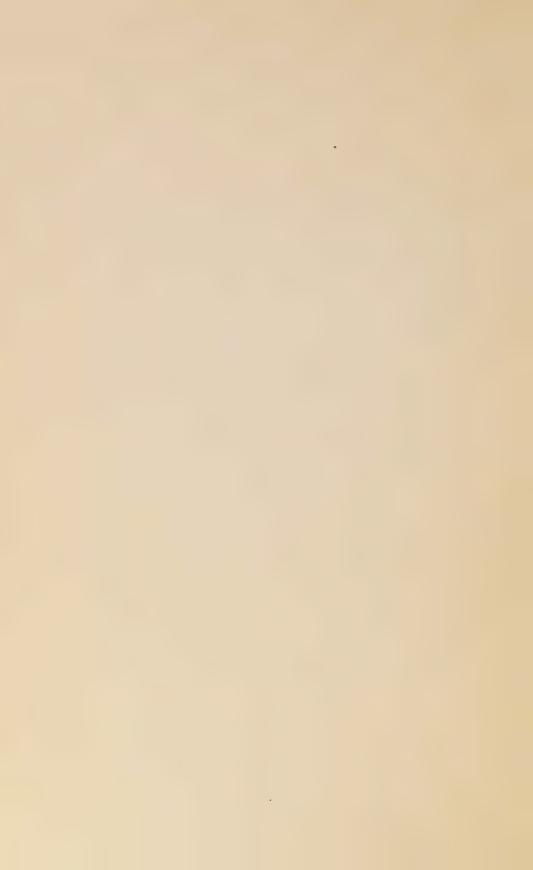
^{(1) 3} comp. 8; 2 Cel. 1, 10; Fioretti, 2.

⁽²⁾ Opusc. Coll. xv. Cf. 2 Cel. 3, 122, 123,

⁽³⁾ Div. Comm. Parad, XI, XII.

⁽⁴⁾ Spec. perf. 69; OPUSC. Coll. v, Admon, v et vII.

LA PORTIONCULE.



conisaient la construction de couvents et de vastes édifices (1). Tout ce qui peut amoindrir l'enthousiaste esprit de sacrifice et d'abandon à la volonté et à la protection de Dieu qui animait les premiers compagnons suscite chez lui des accès de véhémente douleur dont le *Speculum perfectionis* et Thomas de Celano nous ont conservé la palpitante expression. Il repousse avec une indomptable persévérance toutes les tentatives pour obtenir de lui un désaveu ou une atténuation de la règle. Il se refuse à user de coercition, à frapper les indisciplinés, les novateurs, mais il ne veut pas non plus céder, consentir à des licences qu'il condamne (2); son vicaire, frère Elie, et les ministres provinciaux accordent des permissions en contravention avec la règle, mais il arrive que ceux qui en profitent soient pris de scrupules et viennent en solliciter la confirmation de « frère François »:

Un frère novice, raconte le Speculum perfectionis (3), avait obtenu du ministre général la permission de posséder un psautier, mais, parce qu'il avait appris que le bienheureux François réprouvait que ses frères eussent soif de science et de livres, il voulut solliciter de lui l'autorisation de conserver son psautier. Le bienheureux François répliqua à sa demande : « L'empereur Charles, Roland et Olivier et tous les paladins, et les puissants hommes qui furent vaillants à la bataille, poursuivant les infidèles avec beaucoup de sueur et de fatigue, jusqu'à la mort, gagnèrent sur eux victoire signalée et, à la fin. ces saints martyrs tombèrent en combattant au profit de la foi de Dieu : De nos jours, au contraire, il y en a beaucoup qui, seulement en racontant les gestes que ces hommes accomplirent, aspirent à gagner honneur et louange du monde. Ainsi, semblablement, il y en a parmi nous beaucoup qui seulement avec le récit des gestes que les saints accomplirent, et en prêchant, s'appliquent à gagner honneur et louange ». Le novice s'en alla, déconfit de cette réponse, mais il revint à la charge quelques jours après : « Quand tu auras le psautier, lui dit le pére séraphique, tu désireras et demanderas le bréviaire, tu t'assiéras sur un trône, à la manière d'un grand prélat, et tu enjoindras à ton frère de t'apporter le bréviaire!... » Et saint François, qui était assis auprès du feu, prit de la cendre, en grande ferveur d'esprit, et il la posa sur la tête du novice... Et il ajouta encore : « Il y en a tant qui, volontiers, montent à la science que bienheureux sera celui qui se fera ignorant pour l'amour de Dieu »... «Quelques mois plus tard, le bienheureux François se trouvant au logis de Sainte-Marie de la Portioncule, à côté de la cellule, derrière la maison qui donne sur le chemin, ledit frère de nouveau lui parla du psautier. Le bienheureux François lui répondit : « Va et fais en cela selon que te dira ton ministre ». Laquelle chose entendue, ledit frère s'en

⁽¹⁾ Spec. perf. 10; 2 Cel. 3, 2 et suiv. OPUSC. Coll. XVI.

⁽²⁾ Spec. perf. 2, 8, 68. Cf. 1 Cel. 2, 6; 2 Cel. 1, 26; 2 Cel. 3, 93.

⁽³⁾ Ch. 4; 2 Cel. 3, 124.

retourna par le chemin d'où il était venu. Mais le blenheureux François, resté sur le chemin, se mit à méditer sur ce qu'il avait répondu au frère et, immédiatement cria après lui : « Attends-moi, frère! Attends-moi! » Et, l'ayant rejoint, il lui dit ainsi : « Reviens avec moi, frère, et montre-moi l'endroit où je te conseillai d'user du bréviaire, selon la volonté de ton ministre ». Et, étant parvenus à cet endroit, le bienheureux François s'agenouilla devant ce frère et dit : « Mea culpa, frère, mea culpa, car quiconque veut être frère mineur ne doit rien posséder, sinon la tunique et la corde... »

La pensée de saint François ne fut-elle pas comprise ou, plutôt, son idéal était-il trop altier, la vie qu'il avait élue, comme le lui disaient l'évêque d'Assise et le Pape Innocent III, trop âpre et trop dure (1), pour que l'on pût espérer que les successeurs des fervents du dêbut en soutiendraient l'effort? Cette pensée, il faut y insister, n'était pas une réprobation des œuvres de l'humanité, de ses découvertes, de ses inventions, des merveilles de son intelligence. François n'était pas un partisan de l'ignorance : il savait seulement que toutes les richesses convoitées par les hommes, celles de l'esprit comme celles de la matière, ne pouvaient être que des obstacles sur la route par laquelle ii voulait conduire ses frères. Il connaissait que la science ne manquait pas dans le monde, mais qu'elle ne l'avait point préservé de la corruption : « L'amour et la crainte de Dieu étaient éteints alors presque en tous lieux, constatent les Trois Compagnons (2) et l'on ne savait plus du tout la voie de la pénitence et, même, elle était réputée à folie. » Et ce peuple qu'il voit avec douleur se pervertir et s'égarer, ce n'est pas la raison et la logique qui le ramèneront, mais le cœur. Aussi, les frères n'useront-ils pas de dialestique et de controverse. ils ne seront armés que de Jésus crucifié et, à son exemple, ils seront « doux et humbles de cœur. » Un dominicain interrogeant, un jour, saint François sur une difficulté de l'Ecriture, celui-ci lui répondit qu'il était ignorant et avait plus besoin d'être enseigné par lui que de lui expliquer les obscurités des Livres sacrés! (3)

^{(1) 3} comp. 9 et 13.

⁽²⁾ Ch. 9.

⁽³⁾ Spec. perf. 53; 2 Cel. 3, 46; Bon. xi.

L'humilité est la pierre angulaire de l'Ordre. Plus un frère avait eu de dignité et de réputation dans le monde, comme frère Ange, qui était chevalier, frère Pacifique, qui était poète, frère Bernard, qui était « des plus riches et des plus considérés d'Assise » (1), plus le petit pauvre ressentait de joie et d'édification à les voir se livrer allègrement aux travaux serviles ou aller à l'aumône. (2).

Le commandement : « Ne portez rien par la route.... » disparut de la Règle définitive, à l'instigation de frère Elie, contre la volonté de François, que l'humilité le détourna de faire prévaloir : « Il avait, dit le Speculum perfectionis (3), le scandale en grande crainte, aussi bien chez lui-même que chez les frères, mais il ne voulait pas entrer en discussion avec eux et, contre sa volonté, il condescendait à leur volonté, en s'excusant devant Dieu. » Dès qu'il avait aperçu que les frères cessaient de marcher sur ses traces, en toute obéissance, il avait résigné la direction de l'Ordre entre les mains de Pierre Cattani, prosterné devant ce dernier, au milieu du Chapitre général et parmi les religieux en larmes... (4) Il s'est dénué de tout prestige — fortune, intelligence, puissance il n'a tâché ni à éblouir les êtres, ni à les surprendre, ni à proposer sa supériorité à leur admiration, sa force à leur respect : il n'est venu à eux qu'avec lui-même, nu des gloires et des séductions de la terre, avec sa tendresse immense et pure, avec le nimbe, qu'ils ne voient pas, de son surnaturel amour.... Sa pensée et son amour sont indissolubles et, lorsque sa pensée est méconnue, il souffre comme si son cœur était repoussé, car, toute compréhension étant dans l'amour, s'il n'est pas compris, c'est, en réalité. qu'il n'est pas aimé... Lui, c'est à dire le Christ, dans lequel il était entièrement confondu...

Tel se révèle à nous l'esprit de saint François : dénûment complet; abnégation sans réserve; oblation matérielle

⁽¹⁾ Fior. 2.

⁽²⁾ Spec. perf. 23.

⁽³⁾ Ch. 2.

^{(4) 2} Cel. 3, 81; Spec. perf. 39; Bon. vi. Consid. Stigm. 4.

et morale absolue.... Les considérations de prudence ou d'habileté humaines n'avaient pas de prise sur son imperturbable confiance en Dieu. Il disait à ses compagnons : « Ayez pour certain que, plus vous fuirez la pauvreté, plus le monde vous fuira.... » (1) Dans son admirable prière « pour obtenir la pauvreté », il s'écrie : « O très pauvre Jésus, je vous demande d'être désoré de ce privilège, pour moi et pour les miens, de ne pouvoir rien posséder en propre sous le ciel... » (2) Et la fidèle et obéissante sainte Claire sollicitait avec instance du Saint-Siège, pour l'Ordre des Pauvres Dames, le privilège de perpétuelle pauvreté.

Mais, dans la discorde, les compagnons de l'origine, les premiers-nés au sacrifice, ceux qui étaient venus à lui dans le grand élan désintéressé de la grâce et de l'enthousiasme, alors qu'il allait seul, honni et méprisé, ne lui manquèrent pas. Bernard, Egide et les trois compagnons, Ange Léon et Rufin avaient reçu une trop indélébile empreinte pour qu'elle s'effacât jamais. Ils souffrirent la persécution pour la défense de sa pensée et, quand l'heure füt venue pour eux de consigner leurs souvenirs du maître et de l'ami perdus, ils tracèrent des pages d'une beauté si simple et si vivace, si émue et si claire, qu'à la comparaison, tout art paraît factice, sans réalité et sans vie.

François est mort; les clercs, les savants, les relâchés vont prendre, bientôt et décidément, le dessus. Jusqu'à la conciliation — éphémère — des tendances contradictoires, tentée, plus tard, par saint Bovaventure, les *zelanti* seront poursuivis, molestés, persécutés. Ils vivent comme en exil, comme des *fuorusciti*, des contumaces, réfugiés en quelque solitude, en quelqoe pauvre « logis », bâti, selon le cœur de saint François, de bois et de terre battue, sans autre parure que la splendeur, donnée par Dieu, de l'azur, des montagnes et des bois... C'est là que, dans un trouble mélangé d'extase, ils revivent et ressuscitent le passé. On dirait que les souve-

^{(1) 2} Cel. 3, 16; Consid. stigm. 1.

⁽²⁾ OPUSC, p. 99.



LA ROUTE D'ASSISE A SAINTE-MARIE DES ANGES.



nirs s'exhalent d'eux, en cette heure d'obscurité et de mélancolie, comme, la nuit, de certaines plantes, la lumière dont le soleil les a saturées. Les jours, révolus à jamais, se représentent à eux, un à un, épisode à épisode, s'évoquant les uns les autres; et, dans ces imaginations saines, libres de prétention et de vanité, chaque détail réapparaît avec tout l'éclat précis et coloré de la vie même. Les visions de la mémoire se reflètent en ces âmes transparentes, comme au travers le cristal d'un prisme, avec une éblouissante limpidité. Elles se souviennent, n'ajoutent rien à leurs souvenirs, n'essayent pas d'y rien ajouter, mais l'éternelle nouveauté de leur affection, l'effusion nostalgique de tristesse et de regret qui accompagne ces évocations répand sur celles-ci d'incomparables prestiges de lumière.

Ces pages véridiques révèlent par mille particularités de faits, de circonstances, d'indications topographiques ou familières, des témoins oculaires. Elles ont une valeur de réalité supérieure, car c'est non seulement la réalité qu'elles nous restituent, mais la réalité telle qu'elle a impressionné les esprits qui l'ont reçue. En somme, nous possédons dans le Speculum perfectionis et dans la Légende des trois compagnons (1) à peu près tous les éléments nécessaires, et les plus dénués de tout alliage douteux, pour essayer de

⁽¹⁾ Selon toute vraisemblance, le Speculum perfectionis fut composé en 1227. Le texte de la Légende des trois compagnons est précédé d'une lettre d'envoi, datée de l'ermitage de Greccio, 11 août 1246. Les savants franciscanisants sont à peu près d'accord pour situer l'élaboration des Fioretti entre 1322 et 1328.

M. Paul Sabatier a publié (Fischbacher, Paris) une belle édition de l'original latin des Fioretti: Actus Beati Francisci et sociorum ejus, de même que du Speculum perfectionis. On doit aux RR. PP. Marcellino da Civezza et Teofilo Domenichelli une reconstitution de la Légende des trois compagnons dont nous avons donné une traduction française, accompagnée d'une introduction historique, de notes et d'extraits choisis du Speculum perfectionis, etc. (Bruxelles, Lamertin, 1902).

Certains des textes considérés comme contemporains du saint ont élé contestés, à divers points de vue, notamment quant à leur date, à leur attribution à tel ou tel frère, etc. V. en général, Analecta bollandiana, et, spécialement, en ce qui touche les 3 compagnons, t. XIX, pp. 119-197. Il nous semble, quant à nous, malgré l'imposante autorité du R. P. Van Ortroy, que, dans leur substance tout au moins, ils portent les signes probants d'une réalité calquée sur le vif.

nous figurer saint François dans sa vie et dans sa pensée, si nous les complétons à l'aide de Thomas de Celano, très précieux, lui aussi, quelque opportuniste qu'il puisse paraître, dans ses récits successifs : C'est un témoin, moins proche, peut-être, mais mieux placé que quiconque pour savoir le vrai des choses, sinon pour toujours le dire ; et s'il y a excès de rhétorique dans ses écrits, l'émotion y fait souvent aussi trembler l'élégante calligraphie du scribe!

L'auteur du Speculum perfectionis est, d'après nombre d'indices, frère Léon, le disciple préféré, l'ami, le confesseur de François. Celui-ci marchait les veux fixés sur son modèle, le Christ; ses premiers compagnons suivaient, les yeux fixés sur lui... Maintenant qu'il a disparu, frère Léon essaie de perpétuer sa physionomie vénérée : c'est le « miroir de perfection » qu'il présente aux frères mineurs, l'exemple qu'il leur propose. Cet être ardent et doux que l'enseignement de son maître, ses confidences, l'intimité où il a vécu à ses côtés, ont tout pénétré, transparaît à chaque ligne de cette œuvre où son nom figure à peine une ou deux fois et qui contient toute la fleur, tout le parfum de la doctrine franciscaine. Ce sont les réminiscences, toutes récentes, d'une réalité qui palpite encore et que le narrateur se presse de fixer avant que les années en aient émoussé et confondu les contours. Mais ce n'est pas une biographie complète du saint: Thomas de Celano l'avait entreprise et, vingt ans plus tard, seulement, frère Léon se joindra à deux autres survivants des temps primitifs de l'Ordre, les frères Ange et Rufin, pour élaborer une relation plus suivie et plus méthodique : la Légende dite des trois compagnons. Nous pouvons ajouter à ces documents les appendices des Fioretti, c'est à dire la majeure partie des Considérations sur les stigmates, les vies des frères Junipère et Egide, auxquelles leur accent, leur allure et leur significative précision donnent un caractère marqué d'authenticité contemporaine.

Quant aux *Fioretti* mêmes, ils datent du XIV^e siècle. C'est, vraiment, une délicieuse gerbe de fleurs fraîches et sauvages, écloses dans le sillon miraculeux dont les pas de

François ont traversé le siècle et les âmes. Une centaine d'années se sont écoulées depuis sa mort, mais son idéal s'est perpétué en quelques esprits tels que celui de l'auteur de ces pages, et nous l'y retrouvons épanoui, à la fois, et condensé. Il y a déjà là de l'art, un art instinctif et qui s'ignore : Sans déformer les faits ou les propos qu'il rapporte, l'écrivain les arrange un peu, les combine, inconsciemment, peut-être, pour les mettre dans leur jour le plus significatif. Mais l'inspiration est de source : la doctrine de renoncement joyeux, de pauvreté heureuse, d'insatiable humilité du petit pauvre n'est-elle pas résumée de la façon la plus saisissante dans le chapitre de la joie parfaite? Sans doute, la matérialité des faits ne correspond-elle pas, dans les Fioretti, à la rigoureuse réalité, mais, cependant, il n'y est pas un mot qui ne paraisse en harmonie avec ce que cette réalité a été. C'est, du moins dans les pages consacrées à saint François, comme une esquisse saisie sur le vif et qui est devenue la matière d'une fresque ou, pour mieux dire, d'une miniature, d'une œuvre complète dans son exiguïté et où l'artiste s'est, en quelque sorte, ajouté au modèle, tout en le reproduisant... Cependant, il faut ajouter, comme nous l'écrivons ailleurs (1), que ce livre admirable symbolise surtout l'idéal d'imperfectible amour et d'humilité de saint François, en laissant trop dans l'ombre l'héroïsme de sa vocation, les qualités mâles de cette âme intrépide: En effet, il nous y apparaît plus passif qu'actif, prêt à tout supporter plutôt qu'à tout entreprendre pour faire prévaloir sa pensée...

SAINT FRANÇOIS n'était pas un illuminé; son génie était, au contraire, très pondéré, très positif; à l'intelligence vive et profonde des réalités, il joignait la perception très claire de la mission de son Ordre, et l'intransigeance dont il témoigna toujours quant à la pauvreté et à l'humilité était infiniment réfléchie. Il voulait se conformer au Christ et

⁽¹⁾ Légende des trois compagnons. Introduction. p. 21.

le Christ n'avait pas composé, atténué, n'avait pas indiqué un moyen terme, qui permit de le suivre sans rien abandonner ou en abandonnant le moins possible: « Si quelqu'un veut me suivre et qu'il ne haîsse pas son père et sa mère, et sa femme et ses enfants, et ses frères et ses sœurs, et jusqu'à sa propre âme, il ne peut être mon disciple ». (1) Voilà la voie que François savait devoir prendre; il connaissait que le succès de son œuvre de régénération était à ce prix, qu'il ne se conquerrait des milliers d'âmes, ne provoquerait dans les peuples la révolution morale qu'il a suscitée qu'à la faveur d'une abnégation inouïe et presque surhumaine. Il ne voulait point d'un minimum de renoncement : il le voulait entier, absolu, du corps et de l'âme.

Son idéal n'était pas de faiblesse, d'amoindrissement, mais de force, d'inépuisable énergie. Il ne rêvait pas de se soustraire aux responsabilités de la société et de la vie, mais, au contraire, aspirait à se rendre digne d'enseigner une vie plus haute et une société plus parfaite. La pauvreté foule le monde à ses pieds, s'écriait-il, la pauvreté est la reine du monde : « Parce que je suis pauvre, et veux l'être et le rester, je suis libre, libre de moi et libre des autres... Tout l'empire que la matière perdra sur moi, ne sera-t-il pas donné à l'esprit? Mon âme ne sera-t-elle pas plus vigoureuse, plus assurée dans ses desseins, d'autant qu'elle sera affranchie de concupiscences? Ne sera-t-elle pas d'autant plus âme, si l'on peut dire, que le corps qu'elle anime s'assujettira moins à des besoins de luxe et de jouissance? »

Cependant, le corps, « frère corps », comme il l'appelle, a ses exigences légitimes, et, demandant à ses frères qu'ils soient laborieux et joyeux, les désirant alertes physiquement et spirituellement, il prohibe tout ce qui pourrait faire croire que leur vertu n'est obtenue qu'au moyen de l'anéantissement de leur corps. Ce sont des hommes qu'il lui faut pour supporter les rigueurs de la Règle, non des exténués par

⁽¹⁾ S. Luc, xiv, 26, Versets reproduits dans le texte qui nous est parvenu sous le titre de Première Règle (1221?).



Le couvent et l'église de Saint-François, a Assise.



l'excès des macérations et des disciplines. Sa vigilance, à cet égard, est inlassable : Une nuit, à Rivotorto, tandis qu'il méditait, il entend un religieux se plaindre ; il se lève, fait de la lumière, s'informe.... C'est un frère malade à force d'avoir jeûné. Le père séraphique, afin que l'affamé n'ait pas honte de manger seul, réveille les autres frères et improvise un repas nocturne auquel tous, et lui-même, prennent part. Et, ensuite, il leur fait une belle leçon sur la discrétion dans l'austérité. (1)

Cette hutte de Rivotorto avait connu les temps héroïques de l'Ordre. C'était une maladrerie abandonnée et, « à cause de la petitesse et de l'étroitesse du lieu », l'homme de Dieu avait dû écrire le nom des frères sur les poutres de la muraille, afin que chacun connût sa place et ne génât pas les autres. (2) Avec quelle inflexible douceur, avec quelle patience ferme et persuasive, il apprenait la charité et la pauvreté à ses premiers disciples! Un de leurs devoirs essentiels était de soigner les lépreux; et ils devaient travailler, soit en exerçant le métier qu'ils avaient appris dans le monde, soit en louant leurs bras pour les travaux des champs. Mais ils ne pouvaient recevoir de salaire en argent, accepter que des vivres et, encore, en petite quantité, car il ne voulait pas qu'ils fissent provision pour le lendemain.

Au commencement de l'Ordre, raconte le Speculum perfectionis (4), il y avait parmi eux un frère qui priait peu et ne travaillait pas, et il ne voulait pas aller à l'aumône, mais mangeait bien. Le bienheureux François, considérant, par l'Esprit Saint, que c'était un homme charnel, lui dit : « Va ton chemin, frère mouche, car tu veux manger la fatigue de tes frères et être inactif dans l'œuvre de Dieu, comme l'abeille oisive qui ne fait aucun gain et mange d'abord la fatigue des autres.

Il montre l'exemple, d'ailleurs, et, sans cesse, il s'occupe: lorsqu'il n'est pas par les chemins, avec Bernard, avec Egide ou avec quelque autre frère, pour exhorter le peuple à péni-

⁽¹⁾ Spec. perf. 27; 2 Cel. 1, 15. Bon. v.

^{(2) 3} comp. xiv; 1 Cel. 16.

⁽³⁾ Spec. perf. 19, 44, 75; 1 Cel. 15; 2 Cel. 3, 97.

⁽⁴⁾ Ch. 24; 2 Cel. 3, 21.

tence, il visite et soigne les lépreux ou, même, s'en va dans les environs nettoyer et balayer les églises mal entretenues (1).

Il appelle l'aumône « la table du Seigneur », mais il entend que l'on ne s'y asseye que si,le travail ne donne pas la subsistance. Du temps où il était seul encore et allait « merveilleusement méprisé », il dut livrer plus d'un combat à ses répugnances et à son ancien orgueil. Un jour, ainsi, au moment où il travaillait à réparer l'église de Saint-Damien, il mendiait par la cité de l'huile pour éclairer ce sanctuaire : « Et, arrivant près d'une maison et voyant là des hommes réunis à jouer, il eut honte en lui-même de demander l'aumône devant eux et s'en alla. Mais, parlant en soi-même, il se reprocha d'avoir péché, et courant tout droit à la place où le jeu se faisait, il dit sa faute devant tous ceux qui étaient là, et qu'il avait pris honte de demander l'aumône à cause d'eux (2). » Cette même honte, il lui fut plus indulgent alors qu'elle se manifesta chez les premiers frères, car « il prenait tant de consolation de leur compagnie et avait un tel amour et un tel respect pour eux, qu'il se gardait de leur dire d'aller à l'aumône, mais y allait seul et à grande fatigue... » (3)

Sans doute, durant les séjours qu'il fit à Rome, pour les affaires de l'Ordre, s'y sentit-il le cœur moins hardi et moins libre que lors de ce pèlerinage, effectué avant sa conversion définitive, et au cours duquel il mendia, sur le parvis de Saint-Pierre, sous les vêtements empruntés d'un pauvre. (4) Son humilité est en raison du succès, et, plus il est accueilli dans la Ville Eternelle, plus il se fait petit, chétif, pauvre d'esprit. Bien volontiers il se dissimulerait derrière les cardinaux qui le protègent. L'intérêt de son entreprise, seul, l'amène au Siège pontifical, devant Innocent III, qui hésite, d'abord, à autoriser la nouvelle congrégation et ne s'y décide qu'à la suite d'un rêve où François lui est apparu, soutenant

⁽¹⁾ Spec. Perf. 56.

^{(2) 3} Comp. 7; 2 Cel. 1, 8.

⁽³⁾ Spec. Perf. 18; 2 Cel. 3, 20.

^{(4) 3} Comp. 3; 2 Cel. 1, 4.

la basilique du Latran qui s'écroulait. (1) Il ne consentait à devenir l'hôte des princes de l'Eglise que moyennant de pouvoir prendre ses repas avec les miséreux nourris par leur munificence; sinon, il soupirait avec nostalgie après « la pauvre table des frères et les pauvres aumônes que l'on recueille de porte en porte, pour l'amour de Dieu ». Et il arrive, comme chez le cardinal d'Ostie, le futur Grégoire IX. qu'il s'esquive au moment de prendre place à table avec les invités, puis revienne, chargé du pain qu'il a été mendier aux portes... « Pourquoi, mon frère très simple, lui demande, en souriant, le prélat, pourquoi me fis-tu, aujourd'hui, cet affront que, venant dans ma maison, qui est la maison de tes frères, tu ailles demander l'aumône? » Et saint François lui répond: « le ne veux pas avoir honte d'aller mendiant, mais je veux tenir cela à grande noblesse et dignité royale, selon Dieu et à son honneur, qui, bien qu'il soit le Seigneur de tous. et étant riche et glorieux dans sa majesté, se rendit pauvre et vil, revêtant notre humilité; » (2) On ne sait, d'ailleurs, où éclate davantage l'humilité en lui, lorsqu'il reçoit ou lorsqu'il donne : Ayant pris la Pauvreté pour femme, devant Dieu et devant les hommes, il est mortifié quand il rencontre quelqu'un de plus pauvre que lui. Il dépouille, alors, pour les donner, son manteau ou ses vêtements car il tient les avoir reçus seulement en prêt, jusqu'au moment où il rencontrera qui en a plus pressant besoin que lui! « Un pauvre, fait-il dire à une vieille femme malade, à laquelle il envoie son manteau, un pauvre à qui tu prêtas ce manteau te le renvoie et te remercie... » (3)

Aucun indigent ne pouvait s'éloigner de la Portioncule, les mains vides. Un jour, il ordonne à Pierre Cattani, son vicaire, de donner, à défaut d'autre chose, le Nouveau-Testament qui servait aux offices : « Cela plaira davantage à Dieu que si nous y lisions ». (4) Et le bon frère Junipère était bien

^{(1) 3} Comp. 13; 2 Cel. 1, 11.

⁽²⁾ Spec. perf. 23, 67; 2 Cel. 3, 18, 19. Bon. vii.

⁽³⁾ Spec. perf. 17, 33; 2 Cel. 3, 28, 36.

⁽⁴⁾ Spec. perf, 38; 2 Cel 3, 35.

dans la tradition du petit pauvre cette fois où, ayant été préposé à la garde d'un autel paré pour une fête, il en détacha, « en grande ferveur d'esprit », les mirifiques clochettes d'argent afin de gratifier une mendiante. « Crois bien, disait saint François, dans une circonstance analogue, crois bien que la Mère de Dieu préfère qu'on observe l'Evangile du Fils et qu'on dépouille son autel, plutôt que de voir son autel orné et son Fils méprisé ». (1).

Es contradictions que François a rencontrées autour de lui, dans le sein même de l'Ordre, ne l'ont aigri ni changé et, pas davantage, les maux dont il pâtit. Rien n'a pu faire dévier cette âme, où une virilité invincible s'allie à une inépuisable tendresse, de la voie où elle s'est élancée avec une si magnanime ardeur... « Celui-là aime moins, à qui il est moins pardonné. » Ainsi a parlé Jésus et, après lui, François pense que toute rédemption est dans le pardon. A la fin de sa vie, il adressait à son vicaire général, frère Elie, une lettre où il renouvelait avec insistance ses exhortations de toute indulgence: « En cela je veux connaître si tu aimes Dieu et moi, son serviteur et le tien, si tu fais ceci : à savoir qu'aucun frère du monde qui péchera autant qu'il pourra pécher et qui, ensuite, verra tes yeux, jamais ne s'en aille sans ta miséricorde... Et, en tout, les supérieurs n'ont d'autre pouvoir de donner pénitence sinon celle-ci, à savoir de dire : « Va et, dorénavant, ne pèche plus !... » (2)

Toute sa rigueur est pour lui-même; jamais il ne se trouve assez dépouillé, jamais assez humilié. Ses scrupules sont infinis, à cet égard, d'autant plus qu'il mettait, nous dit frère Léon (3), « grande et particulière étude à enseigner les frères plus par les œuvres que par les paroles sur ce qu'ils devaient faire et éviter ».

Il s'effarouche devant les honneurs et les marques

⁽¹⁾ Actus, 62.

⁽²⁾ OPUSC. Lett. VIII,

⁽³⁾ Spec. perf. 16,

d'admiration; avec une pudeur ombrageuse, il dissimule les plaies des stigmates dans l'appréhension des preuves de vénération qu'elles lui attireront. « C'est la chair, disait-il énergiquement, qui va des vertus achetant des louanges; des prières, des dons; des larmes mêmes, de l'argent ». (1) Il se garde, comme d'un piège, des plus minimes infractions à la Règle: S'il est malade, ce n'est que par obéissance aux ordres du vicaire général ou par charité envers « frère corps », qu'il condescend aux soins du médecin, use d'une nourriture plus substantielle ou de vêtements plus chauds. Cette sollicitude pour sa santé lui apparaît comme une forme encore de l'égoïsme, alors qu'il voudrait ne s'occuper que des autres (2).

Ayant abdiqué le gouvernement de l'Ordre, il veut vivre en sujétion, sans distinction d'avec le commun des frères, sans privilège. Tout ce qui aurait pu prendre l'apparence d'une latitude spéciale qu'il s'accordait lui était en horreur. Les grands et les cardinaux recherchaient sa société, mais il leur disait : « Mes frères qui restent dans les maisons pauvres auront une raison de murmurer contre moi quand ils apprendront que je vis près des cardinaux et ils pourront dire : « Nous subissons tant de tribulations et, lui, il se donne du plaisir ». Il s'était fait assigner un « gardien », un frère qui l'accompagnait partout et auquel il obéissait, mais il trouva, bientôt, qu'il y avait là une singularité préjudiciable à l'humilité et à la Règle et il demanda à être placé sous l'autorité du supérieur du couvent dont il serait l'hôte (3).

On dirait que sa sévérité pour lui-même s'accroît dans la mesure des faiblesses de ses frères et de leurs transgressions: Il s'offre en victime expiatoire des fautes absoutes par lui chez autrui. Le poids de la Règle, dont ses moines n'ont plus voulu, il le porte seul.

Un tel détachement de soi-même transporte ceux qui

^{(1) 2} Cel. 3, 74.

⁽²⁾ Spec. perf. 91; 1 Cel. 2, 4 et 5; 2 Cel. 3, 137.

⁽³⁾ Spec. perf. 39, 40, 46 67; 2 Cel. 3, 81, 82, 88, 61.

peuvent y atteindre et s'y maintenir sur les sommets de la contemplation et du ravissement, sur ces Alpes spirituelles où l'âme respire, en quelque sorte, l'atmosphère enivrante et glacée de la solitude et des espaces immaculés. C'est une fière illustration de la pensée de saint François que le geste si confiant et si noble dont, à l'origine, il se dépouillait de ses vêtements, pour se remettre, nu, entre les mains de l'évêque d'Assise: Son père, furieux de sa fuite de la maison et des intentions qu'il manifestait, « courut au palais de la Commune et se plaignit de son fils devant les consuls de la cité, demandant qu'ils lui fissent rendre l'argent que François avait pris à la maison :

Et les consuls, le voyant fâché, poursuit la Légende des trois compagnons (1), firent citer ou appeler François, par commandement, afin qu'il comparût devant eux. Lequel, répondant au messager, dit que, par la grâce de Dieu, il était devenu libre, et qu'il n'avait plus rien à faire avec les consuls, parce qu'il était seulement le serviteur du Dieu très haut.

Les consuls, ne voulant pas lui faire violence, dirent au père: — « Puisqu'il est serviteur de Dieu, il est sorti de notre puissance. » Le père, donc, voyant que, devant les consuls, il ne trouvait point assistance, souleva cette même querelle devant l'évêque de la cité. Et l'évêque, discret et sage, appela François de la façon due, afin qu'il comparût pour répondre sur la plainte de son père. Et François répondit au messager, et dit : — « Devant messer l'évêque je viendrai, parce qu'il est père et seigneur des âmes. »

Il vient donc à l'évêque et, par lui, avec grande allégresse est reçu. Et l'évêque lui dit : — « Ton père est courroucé contre toi et extrêmement irrité; donc, si tu veux servir Dieu, rends-lui l'argent que tu as, lequel argent, parce que, peut-être, il fut acquis par des choses injustes, Dieu ne veut pas que tu l'emploies et le dépenses à l'œuvre de l'Eglise, pour les péchés de ton père. Et lorsqu'il aura reçu cet argent, sa fureur sera adoucie. Agis virilemeut et ne crains rien; aie confiance en Dieu, fils, car il sera ton secours et, par le moyen de son Eglise, te pourvoira abondamment des choses nécessaires. »

L'homme de Dieu se leva, joyeux et réconforté des paroles de l'évêque et mettant l'argent devant lui, il dit : — « Messer, je veux lui rendre, d'un cœur allègre, non seulement l'argent de ses marchandises, mais encore ses vêtements. » Et, entrant dans la chambre de l'évêque, il se dépouilla de tous ses vêtements et, posant l'argent sur eux, devant l'évêque, le père et les autres qui étaient là, il sortit nu de la porte, et dit : — « Ecoutez et entendez bien que, jusqu'à présent, j'appelais Pietro di Bernardone mon père; mais, comme je me propose de servir Dieu, je lui rends cet argent, pour lequel il était courroucé, et tous les vêtements que j'ai eus à ses dépens. Et je veux dire, désormais, non plus : — « Mon père Pietro di Bernardone », mais : « Notre Père qui êtes au ciel... » Alors il fut découvert que l'homme de Dieu avait le cilice sur la chair, sous les vêtements de couleur. Et son père se levant, d'excessive douleur et fureur enflammé, il prit

⁽¹⁾ Ch. 6. Cf. 1 Cel. 5, 6,

l'argent et tous les vêtements et les porta à la maison; et les assistants, indignés contre lui, parce qu'il n'avait rien laissé des vêtements, émus de pitié pour François commencèrent à pleurer fortement.

Et l'évêque, voyant la résolution inflexible de l'homme de Dieu, considérant sa ferveur et sa constance, le recueillit entre ses bras, dans son manteau.

Ainsi apparut-il, au seuil de la vie spirituelle, dans la nudité d'un héros... Il avait voulu venir au Christ, nu du monde et de ses attaches, nu de son passé, nu de lui-même, dans la nudité d'un nouveau-né. Et, dans sa pensée, c'était une naissance, en effet, comme lui sera également la mort, à l'approche de laquelle nous le verrons revêtir, si l'on peut dire, le même dépouillement.

CERTAINS êtres semblent investis d'on ne sait quelle noblesse innée qui confère à tout ce qu'ils disent, à tout ce qu'ils font un significatif prestige. Le secret de cette noblesse réside, peut-être, dans le parfait équilibre de leur personnalité morale; dans l'accord intime de leurs facultés et de leurs actions qui ne nous laissent jamais apercevoir en eux aucune dissonance. Ils ne se sont pas assigné un rôle, ils y étaient prédestinés; tout en eux manifeste d'une admirable simplicité et dont la transparence nous rend plus évidente leur grandeur native d'âme.

Saint François était de ces créatures appelées à exercer autour d'elles, dès l'enfance, une sorte d'attraction et d'inconsciente séduction. Et un tel empire suppose chez celui qui l'exerce autant de volonté que de charme. La fougue et l'imprévu de la conduite de François adolescent; l'ascendant qu'il avait pris sur ses camarades patriciens, lui qui était le fils d'un marchand (1); ses élégances et ses générosités d'enfant prodigue; l'originalité de ses reparties; ses velléités belliqueuses remplissaient sa mère d'un orgueil mêlé d'inquiétude et donnaient à ses concitoyens grande opinion de son avenir. Ardente et ingénue, son âme juvénile aspirait à toutes les joies et à toutes les victoires de la vie. Dans sa mémoire chantaient les mots glorieux et héroïques des chan-

^{(1) 3} Comp. 3; 2 Cel. 1, 3.

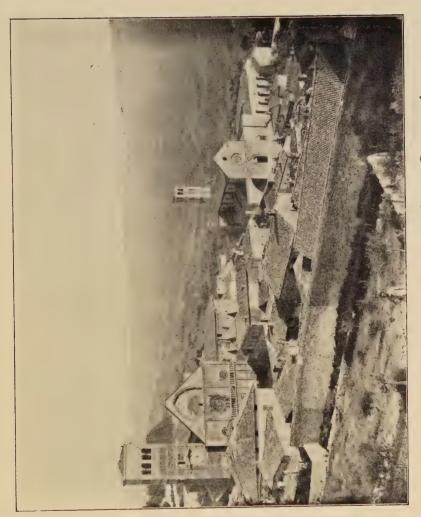
sons de geste et des romans d'aventure et, plus tard, il s'en souviendra pour appeler ses frères mineurs chevaliers de la Table ronde, ménestrels ou jongleurs du Bon Dieu (1).

Il était naturellement doux et courtois, au témoignage de tous ses biographes. Un jour, il s'écriait qu'il fallait conquérir le Paradis par la violence de l'humilité et de la prière; on pourrait dire, de même, qu'il se conquit ses disciples par la violence de sa douceur. Une douceur faite, non de condescendance et de faiblesse, mais de sérénité et d'énergie; la douceur d'un homme qui sait où il va et où il mène les autres, et pourquoi... Cette douceur des forts, enfin, sur laquelle on peut s'appuyer, qui ne considère pas vos larmes d'un œil aride, en vous disant que la douleur est déraisonnable et stérile, mais qui, par sa seule présence, fortifie et console. C'est que l'amour de saint François est désintéressé : c'est eux-mêmes qu'il aime dans les êtres, et non sa propre satisfaction. Et l'épanouissement de cet amour finit par l'étendre à toutes les créatures et jusqu'aux choses inanimées. Le sermon aux oiseaux est célèbre... Dans sa tendresse pour les animaux, il leur parlait comme s'ils étaient doués d'entendement et avait horreur de les voir traités d'une façon inhumaine. Ne rêva-t-il pas de solliciter de l'Empereur une loi qui prescrivit de faire, à Noël, d'abondantes distributions d'aliments, non seulement aux pauvres, mais aux bêtes domestiques et aux oiseaux, afin de les associer, eux aussi, à l'allégresse de la solennité (2)?

La vie, sous toutes les formes, lui est vénérable et sacrée; il veut qu'elle soit respectée partout où le Créateur l'a mise, sans la froisser ni l'endolorir. Il souffre de la souffrance obscure de la plante qui s'étiole et recommande au frère jardinier de ne pas blesser les racines des arbres qu'il abat, de manière à leur permettre de repousser. Ce n'est point pour l'exploiter ou en jouir qu'il aime la vie, mais pour aimer. Il l'aime de toute sa créance en Dieu et de toute son

^{(1) 3} Comp. 1, 2; 1 Cel. 1; 2 Cel. 1, I. — Spec. perf. 72, 100.

⁽²⁾ Spec. perf. 114; 2 Cel. 3, 101 et suiv. 128.



LE Dôme, le couvent et l'église de Sainte-Claire, a Assise.



espérance en l'avenir. Et là est la source toujours jaillissante de sa joie.

Au temps de sa jeunesse où il était prisonnier de guerre à Pérouse, il scandalisait ses compagnons de captivité en se divertissant par des rires et des danses. Mais un soir, plus tard, tandis qu'avec ses amis de plaisir qui chantaient, il allait, silencieux, par les rues d'Assise, il se sentit « tout à coup, visité par le Seigneur Dieu, et son cœur se remplit d'une telle douceur qu'il ne pouvait parler ni se bouger, et ne pouvait sentir et entendre à autre chose, sinon à cette douceur », et ce foudroiement qui l'a isolé des autres l'a rempli, en même temps, d'une allégresse qui ne l'abandonnera plus (1). Dès lors, son enjouement naturel, cette belle humeur souriante d'une âme résolue se sont transformés en une joie toujours plus haute, plus parfaite et plus vive...

C'est que sa vocation lui a été révélée, et elle n'était ni de commercer ni de combattre. La fortune ne l'attendait pas, mais le sacrifice. La joie parfaite, il l'enseigne à frère Léon, consiste à se complaire dans « la croix de la tribulation et de l'affliction » et à se « vaincre soi-même » (2), car quelle voie plus sûre pour conquérir les âmes? La joie, il la possède, donc, et elle a allumé en lui une flamme dont l'inextinguible ardeur luira à toutes les heures de sa vie, les plus attristées, même, et les plus sombres. Cette joie, c'est le divin soleil de pureté qui colore l'aube de son entreprise magnifique et folle; c'est, dans le poids et les transes de la journée, au milieu des nuées d'orage, l'arc-en-ciel subitement apparu de la paix; c'est au déclin du jour suprême, l'éclat d'azur et de pourpre du surnaturel crépuscule au milieu duquel son chant de jubilation, d'amour et de pauvreté a retenti, pour la derrière fois, sur la terre...

Il accueille ses premiers disciples, Bernard, puis Sylvestre, puis Egide, avec une exaltation presque fébrile, traversée d'élans primesautiers. Et, aussitôt, « unis ainsi à quatre,

^{(1) 3} Comp. 2, 3; 1 Cel. 3; 2 Cel. 1, 3.

⁽²⁾ Fioretti, 8.

avec joie démesurée et allégresse de l'Esprit Saint, » ils se divisèrent, « pour aller prêcher, deux à deux... Et, allant dans la Marche d'Ancône, avec frère Egide, le saint chantait en français, à voix haute et claire, les louanges de Dieu... » Vagabond déguenillé et suspect, il prédisait avec grande joie, à son compagnon, incertain, que les frères couvriront le monde de leur multitude (1). Sa prophétie devait se réaliser avec une promptitude extraordinaire et les âmes se précipiter, comme vers une issue inespérée, dans le sillage qu'il avait ouvert. Mais la multiplication des membres de l'Ordre amena avec elle, par la diversité des esprits et des volontés, la défaillance et la discorde. Cependant, ces déceptions et les éléments d'anxiété qu'elles introduisent dans son cœur échouent à obscurcir sa joie. Si quelque parole malsonnante ou hostile lui était adressée, il allait, silencieusement, se réfugier dans la prière, pour revenir, sans rien dire, en une grande tranquillité : « Il ne convient point au serviteur de Dieu de montrer de la tristesse et une face troublée », disait-il à un frère, le rappelant ainsi à l'observance de la Règle, qui veut que les frères mineurs « se montrent joyeux dans le Seigneur » (2). Ne sont-ils pas exonérés de tout ce qui, possessions, désirs, convoitises, endeuille et tourmente l'existence des hommes? Ils n'ont rien, et leur pauvre subsistance quotidienne, la Providence et le travail y pourvoiront. Et la saveur fortifiante et pure de cette vie; le délice du repas fait de pain mendié et d'eau puisée dans la fontaine publique. sur la margelle de laquelle il se reposait, suscitent dans le cœur, enfantin à force de sublimité, de François des accès de félicité d'une puérilité admirable : « Quelquefois, il cueillait une baguette et la soutenant sur le bras gauche, il posait dessus une autre baguette, à la manière d'un arc, et, avec la main droite, il tirait sur celle-ci comme sur (les cordes d') une viole et, prenant une attitude appropriée, il chantait en

^{(1) 3} Comp. 9; 1 Cel, 10, 12; 2 Cel. 3, 52. Vie Egide, 1.

⁽²⁾ Première Règle, vII; 2 Cel. 3, 68; Spec. perf. 96.

français du Seigneur Jésus-Christ » (1). Il chante sans cesse, et l'on pourrait dire que sa présence, ses gestes et ses paroles agissent sur ceux qui l'entourent à la façon d'un chant, d'une pénétrante harmonie qui les transporte et les extasie... Au fort de la maladie, en des heures de moindre possession de Dieu, devant les déviations imposées à l'Ordre par frère Elie et ses adhérents, l'espoir le déserte et d'accablantes crises l'atterrent; tout à coup, il se redresse sur son lit d'agonie et crie : « Qui sont ceux-là qui m'arrachèrent des mains mon Ordre et mes frères? S'il me reste assez de vie jusqu'au Chapitre général, je leur rendraj bien manifeste quelle est ma volonté! » (2), mais il se domine, bientôt... Il gémit, s'inquiète, mais il prie et sa prière étend sur son angoisse, comme la nuit sur les clameurs et les contradictions douloureuses de la terre, un manteau de silence et d'étoiles... Il menace, mais il chante et ce chant lui jaillit de l'âme comme l'impérissable émanation d'une fleur immortelle.

L'insoutenable allégresse dont la grâce le remplit. parfois, est comme condensée en ces Louanges du Créateur dans les créatures, en ce cantique de frère Soleil, qui n'est qu'une extatique effusion, où l'excès de l'amour semble n'avoir pu se satisfaire qu'au prix de mots merveilleusement simples et que l'on croirait faits de cristal et de lumière :

Très haut et très bon Dieu omnipotent,

A toi sont les louanges, la gloire et l'honneur et toute bénédiction.

Car à toi seul elles conviennent,

Et nul homme n'est digne de te nommer.

Loué sois-tu, Seigneur, mon Dieu, en toutes tes créatures;
Spécialement, en messire le frère Soleil
Qui éclaire et illumine pour nous.
Et il est beau et rayonne avec grande splendeur.
De toi, Seigneur, il porte signification.

Loué sois-tu, Seigneur, pour sœur Lune et les étoiles. Dans le ciel tu les as formées claires et belles.

⁽¹⁾ Spec. perf. 93; 2 Cel. 3, 67.

⁽²⁾ Spec. perf. Interpolation de frère Léon.

Loué sois-tu, Seigneur, pour frère Vent Et pour l'air et la nuée et le serein et tout temps, Par lesquels tu donnes à toutes les créatures subsistance.

Loué sois-tu, Seigneur, pour sœur Eau Qui est très utile et humble, précieuse et chaste.

Loué sois-tu, Seigneur, pour frère Feu Par Iequel tu illumines la nuit. Et il est beau et joyeux, et très ardent et fort

Loué sois-tu, Seigneur, pour notre mère la Terre
Laquelle nous sustente et nourrit.
Et qui produit des fruits variés et des fleurs colorées et des herbes.

Louez et bénissez le Seigneur Et remerciez-le et servez-le avec grande humilité.

Il composait ces vers à Saint-Damien, le monastère des Pauvres Dames, dans une hutte où sainte Claire l'avait hébergé, durant les nuits d'insomnie que lui infligeaient les maux d'yeux qu'il endurait et la multitude de rats dont son logis était infesté. C'était peu après l'impression des stigmates, qui avait accru en même temps chez lui le ravissement et les infirmités. Mais son esprit était, alors, dans une « grande consolation et douceur ». Il rêvait d'envoyer frère Pacifique, qui était poète, avec quelques compagnons, par le monde, par les villes, les bourgs et les châteaux pour convertir les gens en leur chantant le cantique des créatures. (1)

Les deux années qui lui restaient à vivre devaient n'être plus qu'une souffrance ininterrompue; jamais, cependant, son âme ne fut plus forte ni plus libre et, s'il lui survenait quelque défaillance, il suffisait qu'il se fit chanter le cantique pour que s'atténuât « la douleur et l'âpreté de ses maux ».

Un jour, il apprit qu'une dure querelle divisait l'évêque et le podestat d'Assise. Emu de compassion et désireux de se faire le médiateur de la paix entre eux, comme, déjà, il l'avait été entre les *Majores* et les *Minores* de la cité, il ajouta cette strophe au cantique de frère Soleil :

⁽¹⁾ V sur le cantique des créatures et les derniers jours de S. F. Spec, perf. 87 à 90, 101, 107 et suiv.; 1 Cel. 2; 2 Cel. 3, 138; Floretti, 6; Considér. 4; Bon.14,

Loué sois-tu, Seigneur, à cause de ceux qui pardonnent pour ton amour, Et supportent des maladies et des tribulations. Bienheureux ceux qui se maintiennent en paix, Car, par toi, Très-Haut, ils seront couronnés.

Il envoya des frères prier le podestat et les principaux d'Assise de se réunir à l'évêché :

Et, quand tous furent réunis sur la place du cloître de l'évêché, deux frères se levèrent, et l'un d'eux dit : « Le bienheureux François a fait, dans sa maladie, les Louanges du Seigneur par ses créatures, à la louange du Seigneur et pour l'édification du prochain; et, pour cela, je vous prie affectueusement que vous les écoutiez en grande dévotion. » Et ils se mirent à les chanter.

Alors le podestat immédiatement se leva, et, les bras et les mains joints, les écouta attentivement, en très grande dévotion et avec grande effusion de larmes, comme s'il entendait l'Evangile du Seigneur; car il avait grande foi et dévotion au bienheureux François.

Et, comme ils eurent fini de chanter... le podestat, se jetant aux pieds de l'évêque, lui demanda pardon... et l'évêque, l'embrassant, le releva de ses mains...

Cependant, François sentait approcher le terme de ses jours. Les paroles qu'il adressait aux frères qui le soignaient devenaient de plus en plus ineffables; il s'excusait des fatigues qu'il leur imposait, voulut faire la Cène avec eux, en mémoire du Christ, et leur distribuer le pain du dernier repas qu'ils feraient, lui et eux, en commun. Il avait béni en leur personne tous les frères disséminés sur la terre... Dans ses moments de prostration, il demandait qu'on lui chantât le cantique des Créatures... Frère Elie, le vicaire général, en opposition, déjà, avec les compagnons les plus chers du saint, prit ombrage de ces chants et vint représenter à saint François que les Assisiates, entendant tout ce bruit — car il se trouvait, alors, dans le palais épiscopal d'Assise - se diraient: « Comment cet homme, qui devrait penser à la mort, peut-il montrer tant de joie? » Et François lui répondit : « Jusqu'à cette révélation où Dieu me rendit certain de la rémission de mes péchés et de la béatitude du Paradis, je pleurais de la mort et de mes péchés, mais, depuis que j'eus cette révélation, je suis si plein d'allégresse que je ne puis plus pleurer... Et, pour cela, je chante et je chanterai à Dieu !... »

Son état s'aggravant, d'heure en heure, son médecin lui dit que tout espoir de guérison devait être abandonné : « Bienvenue soit notre sœur la Mort !.... », s'écria-t-il avec transport. Puis, avec grande ferveur d'esprit, il loua le Seigneur, disant à un frère : « Allons, s'il plaît à mon Seigneur que je meure bientôt, fais venir près de moi frère Ange et frère Léon, afin qu'ils me chantent notre sœur la Mort... » Lorsque les deux frères furent devant lui, ils chantèrent avec grande amertume et douleur, le Cantique de frère Soleil et des autres créatures, que le saint lui-même avait fait. Et, alors, avant le dernier vers de ce chant, il ajouta quelques vers sur notre sœur la Mort, disant :

Loué sois-tu, Seigneur, pour notre sœur la Mort corporelle,
A laquelle nul homme vivant ne peut se dérober.
Malheur à ceux qui meurent en péché mortel.
Bienheureux ceux qui se trouvent selon tes très saintes volontés,
Parce que la seconde mort ne pourra leur faire mal.

SAINT FRANÇOIS DANS L'ART PRIMITIF ITALIEN

L'AGE DE LA FORCE

I.

E bon Chavin de Malan ajoute en appendice à son estimable *Histoire de saint François d'Assise* (1) une liste brève de quelques œuvres d'art consacrées à l'illustration de la vie du *poverello* et la termine en disant : « Nous nous arrêtons à ces noms illustres dans les arts. Notre plus ardent désir serait de faire un pèlerinage artistique en Italie et d'y recueillir tous les monuments que les arts du dessin ont élevés en l'honneur de saint François d'Assise... Celui qui pourrait faire cette pérégrination serait heureux : Que Dieu le protège !... »

Et, dans ce souhait, dans ce vœu de tendresse et de mélancolie, ne semble-t-il pas que l'on sente trembler la nostalgie des souvenirs, passer la vision regrettée de la terre franciscaine, douce et sauvage; de l'Ombrie et de la Marche d'Ancône et de leurs petites cités agrestes, blotties au pied ou nichées à la crête des montagnes : Assise, d'abord, et Pérouse, et Foligno; Greccio et Borgo San Sepolcro; et

⁽¹⁾ Paris, Retaux. Le R. P. Marcellino da Civezza a reproduit, à peu près, cette liste à la suite du travail — Santo Francesco oriundo dei Moriconi di Lucca, Firenze, 1902: — où il reprend la thèse de Papini sur l'origine lucquoise de la famille du saint. V. aussi l'essai intéressant et substantiel de M. A. Germain: L'Influence de saint François sur la civilisation et les arts. (Paris, 1903).

Camerino, Fermo, Nocera... Tous ces noms dont les syllabes font du soleil et de la joie dans la mémoire et qui marquent, en quelque sorte, les stations de la carrière apostolique de François, les lieux où sous ses pas jaillirent les fleurs dont les premiers légendaires ont perpétué pour nous, dans leurs écrits, la grâce nouvelle et le parfum ingénu?

A son tour, bon gré mal gré, on se laisse entraîner à la suite du pieux historien, et l'on s'abandonne à un rêve qui, pas plus que le sien, sans doute, ne sera réalisé : On songe au plaisir des longs chemins accidentés, aux ermitages aperçus de loin, sur les sommets, tout blancs parmi les pins sombres; aux explorations dans de vieilles chapelles transformées en musées pleins de désordre et d'imprévu, en des églises solitaires où le temps seul a mis ses ombres sur les fresques, épargnées également par le vandalisme prétentieux de jadis et par les dommageables restaurations d'aujourd'hui. Ombrie! Ce nom étincelle sur le papier et, derrière lui, s'ouvrent et s'élargissent dans la pensée du voyageur de soudaines perspectives de grâce et d'émotion; il y fait comme un son de cloche qui le tire du présent dans le souvenir... Et, peut-être, y aurait-t-il en lui un peu de secrète jalousie pour l' « heureux » écrivain auquel, au cours d'un long séjour sur ce sol de violence et de suavité, il aurait été donné de s'attarder, de revenir dans les pas de sa joie ou de son rêve pour en savourer davantage l'exaltation; un peu de jalousie et un peu de regret, car ne sommes-nous pas ainsi faits que nous avons le désir et à la fois la crainte d'entendre parler de ce que nous aimons? Toute parole qui n'est pas de nous, nous semble, ici, une usurpation et, ce mauvais sentiment étouffé, il reste que nous appréhendons toujours quelque mot qui contredise aux partialités de notre admiration ou ne les froisse...

Oui, il faudrait pouvoir errer en ces contrées, ainsi qu'un périégète vagabond, sans autre guide que les premiers légendaires; y chercher la trace survivante du moine séraphique, savoir quelles œuvres, en chaque endroit, commémorent son souvenir dans cette patrie de sa prédication.



LA PLACE D'ASSISE.



Car, de même que c'est d'ici que la chaleur de son enseignement a commencé à rayonner sur le monde et que, après sa mort, les plus chers de ses disciples ont cherché à éterniser la leçon de ses paroles et de ses actes, c'est ici aussi que l'art a tracé sur les murailles des sanctuaires les premières images faites à sa ressemblance.

Ces images ont eu la même prodigieuse et persistante fortune que les trois Ordres fondés par lui : elles se sont propagées dans tout l'univers catholique, tellement que l'énumération commentée des œuvres de toutes les écoles dont saint François fait le sujet principal ou secondaire constituerait, en réalité, une histoire de l'art du xiiie siècle à nos jours. Mais un tel recensement, utile, sans doute, pour l'étude approfondie des courants et du symbolisme esthétiques, ne sauverait point ce qu'il offrirait de fastidieux en apportant une sérieuse contribution à l'histoire de la diffusion de l'idéal franciscain originel.

Les origines, seules, donc nous retiendront; ensuite, dans l'évolution précipitée des temps, l'esprit et le sentiment muent, se transforment avec rapidité, de sorte que, bientôt, sous l'identité apparente des choses et des mots, l'idée primitive devient méconnaissable.

Les nations ont-elles, comme les individus, une jeunesse et une maturité, ou leur histoire doit-elle nous apparaître ainsi que le perpétuel recommencement d'une expérience toujours nouvelle? S'il faut se tenir à la première de ces alternatives, le xive siècle nous met en face de l'âme et de la pensée italiennes dans l'âge de leur juvénilité forte et fervente ... Ame et pensée plus italiennes que jamais depuis, serait-on enclin à affirmer, parce que manifestées, à cette heure de tâtonnante enfance, en un art riche de puissance et de spontanéité, tout en inventions et en découvertes, sans autres bornes que son audace.

L'esprit de gravité et de candeur de l'époque, ses préoccupations dominantes, ont pris figure, dans toute l'étendue de la Péninsule, en des milliers d'images, d'innombrables cycles de fresques, consacrés à l'exaltation du Christ, de la Vierge et des saints : Cent fois, on revoit, représentés avec une grâce dévote et maladroite, la crèche, le bœuf et l'âne, et les rois mages, et les bergers; puis les miracles et le triomphe; puis le peuple encoléré, l'indifférent Pilate, les bourreaux atroces, et la mort... Cent fois, aussi, Anne et Joachim, la petite Marie, dont le pas hésite sur les marches du temple, le geste de dépit des prétendants brisant leur bâton qui n'a pas fleuri et celui, plein de solennité tendre, de l'ange annonciateur...

Le Fils et la Mère apparaissent ainsi, partout, sur les murailles des églises et des cloîtres, dans les épisodes consacrés de leur carrière terrestre, depuis l'enfance jusqu'à la mort, porte de gloire de leur éternité. De Milan à Naples, ce sont sans cesse les mêmes histoires, énoncées en paroles qui, d'abord, bégayent, pour, peu à peu, se raffermir, et dont l'accent doux ou rude ne laisse pas de captiver, toujours, parce que sans feinte ni artifice, naïf comme un vieux texte.

La vie se lève dans la peinture, comme déjà dans la sculpture; elle commence à émouvoir et à faire palpiter les rigides personnages cernés dans l'or des mosaïques; des gestes s'ébauchent, incertains encore et inachevés; des physionomies sortent des limbes de l'impersonnalité... Un maître est venu parmi d'autres, souverain parmi les princes, qui a saisi ces figures immobiles pour leur insuffler sa vie ardente : Ce n'étaient, en quelque sorte, que les signes muets, inertes, d'une action : Giotto les fait action, parole; il les anime. Des Siennois, de Duccio, de Simone di Martino, d'Ambrogio Lorenzetti, elles recevront la grâce, les expressions tendres dont le rayonnement les nimbera d'une atmosphère de séduction et de douceur. Et tout l'art du siècle suivra le sillage tracé par ces initiateurs, s'alimentera du verbe pictural formulé à Florence ou à Sienne....

L'art se tourne vers la réalité, mais n'en fait apparaître qu'une certaine ombre. Dans la mentalité du temps, l'idée prévaut encore sur la vie et cet empire, elle n'en sera déchue durant le xve siècle que pour le ressaisir au xvie. Le réalisme de Giotto est tout relatif, considérable si on met ses œuvres

en parallèle avec celles de ses prédécesseurs, étroites, emprisonnées dans la conception byzantine; presque nul, si avec celles de ses successeurs du xve siècle. Ce génial artiste est rempli de vigueur et d'initiative; il reprend tous les vieux thèmes religieux à l'illustration desquels l'art s'est voué, depuis des siècles, et les transfigure; les héros immémoriaux des fastes sacrés, fixés depuis toujours sous des apparences immuables, presque canoniques, il les tire dans la vie, d'une main impérieuse, il les fait gémir, souffrir, exprimer; mieux encore, il crée ou inspire tout le cycle, sans presque d'antécédents graphiques, des fresques franciscaines, représentations d'événements à peu près contemporains. Mais, si impressionnante et si vive que soit son œuvre, en dépit de quelques physionomies prises de la réalité que l'on y rencontre, çà et là, la nature en est absente.

La fin poursuivie par le maître subordonne tous les moyens de son art — dans l'ensemble comme dans le détail — à une intention synthétique. Tellement que l'on serait autorisé à dire que les êtres et les choses ne sont point là pour eux-mêmes, mais en tant qu'éléments de signification. Chez lui, de même que chez le Dante, le monde est à la fois réalité et image, mais dominé toujours par la conception scolastique: hormis de rares échappées à l'air libre, l'un et l'autre, en somme, respiraient sous la coupole du dogme.

La Divine Comédie est pleine de passion, comme les fresques de Giotto de gestes, mais cette passion n'est là — de même que la Guerre et l'Envie, dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, au palais public de Sienne — qu'à titre d'emblème et de preuve du désordre, comme une implicite aspiration à l'unité supérieure, à l'ordre. Ces gestes divers, magnanimes ou tragiques, ne sont que les apparences sensibles et successives de la pensée divine qui, tantôt, se laisse entrevoir, se propose à la sagacité et à la foi des hommes; tantôt, se dévoile et, foudroyante, commine et s'impose...

Sous le pinceau du peintre comme sous la plume du poète, aucune fantaisie arbitraire, aucune aventureuse diversion, rien d'oiseux ou d'inutile, rien qui n'exprime ou ne concoure, qui ne soit que pour le décor ou la beauté. Leur pensée va son dessein, inflexiblement — chaque mot, chaque trait y ajoute, la complète et la développe : Les sombres véhémences ensanglantées de l'*Enfer*, la morne oppression du *Purgatoire* ne sont que pour les irradiations et les affranchissements du *Paradis*; de même, toutes les péripéties de la vie de la Vierge et du Christ ne sont que pour les accomplissements de l'Annonciation ou du Calvaire.

La pensée commande en ces œuvres, comme aussi en celles des maîtres contemporains de Sienne, dans tout ce que ceux-ci ont créé de belles figurations où la vie apparaît sous le masque de suggestionnantes allégories : la pensée qui plie les choses à elle, bien loin de s'y plier elle-même, à la manière du réalisme. Du moins, le réalisme tel que, plus tard, et surtout en Italie, on le pratiquera, le réalisme pour qui la nature passe au premier plan et relègue au second et, même, au dernier, comme un incident épisodique, l'histoire sacrée ou profane dont l'œuvre forme la représentation.

l'art italien, depuis les origines jusqu'au xvie siècle, il semble que l'on doive tendre à conclure que l'instinct intellectuel et esthétique invétéré dans la race par de longs atavismes a rendu la Péninsule, sinon hostile, au moins peu accessible, ou accessible seulement pour de brèves périodes, au réalisme. Pour elle, la beauté dans l'art paraît solidaire de l'harmonie; dans la pensée, de la logique : harmonie et logique qui, se trouvant aux prises avec la réalité touffue et tumultueuse, comportent, nécessairement, choix, élimination des éléments dissonants ou contradictoires et, de proche en proche, substitution d'une vérité déformée afin de plaire ou de persuader, à la vérité plus poignante, au fond, mais plus chaotique et plus complexe de la vie et de l'expérience.

Le réalisme qui, à différentes reprises, notamment à la fin du xive siècle, et invariablement sous des influences

septentrionales, a agi sur l'art italien, ne fut jamais que transitoire, rapide intermède entre deux traditions, passage de l'une, vieillie, à l'autre, nouvelle, en éclosion dès le rafraîchissement du sol esthétique par l'étude passionnée et les fortifiantes leçons de la nature. Quelle fortune et quelles répercussions eut, au début de ce même siècle, le réalisme vigoureux de Giovanni Pisano? quelles, au xve, celui de Donatello et de Luca della Robbia, si promptement adultéré chez ces maîtres eux-mêmes par des recherches dramatiques ou sentimentales qui en émoussèrent le relief? Le xve siècle italien et, principalement, florentin, est, dans sa première partie, une griserie de réalisme, mais, hormis chez quelques uns, d'un réalisme très libre, enjoué et folâtre : l'engouement pour l'observation et la réalité est vif, mais, déjà, on interprète celle-ci, on l'arrange, on l'orne, selon le génie décoratif indigène, sans rien de l'application attentive et sérieuse, de la gravité du Nord. Au total, c'est une nouveauté, et d'origine étrangère, et qui, bientôt, passe : Au déclin de l'efflorescence giottesque, au milieu de la lassitude d'un art dont les puissances, l'heure de l'invention géniale révolue, s'étaient inanimées, l'art italien s'abandonna aux attraits vagabonds et éphémères du réalisme, mais la réaction fut rapide et il ne tarda point à retourner à l'ordre et à la règle, à une norme esthétique, réclamée par son tempérament et qu'il imposa, ensuite, triomphalement, aux nations mêmes desquelles le réalisme lui était venu!...

La codification académique des principes mis en honneur par le xvie siècle aboutit à l'exclusion de l'art — du « grand art » — de la vie réelle, contemporaine; au xive, elle n'y est pas encore entrée, à cause à la fois de la conception qui prédomine et de la destination, uniquement religieuse, des travaux des artistes : En ces innombrables peintures, les personnages vraiment particularisés sont d'une rareté excessive; de portraits, avant la fin du siècle, on peut affirmer qu'il n'y en a pas, tellement les exceptions, souvent dou-

teuses, sont clair-semées et la plupart des identifications, accréditées au hasard, sujettes à objections (1).

Certes, Pietro Cavallini, le principal maître de l'école romaine, qui travailla avec Cimabue à Assise, les Siennois Duccio, Simone di Martino et les Lorenzetti; Giotto, enfin - Giotto, surtout, contribuèrent dans la mesure de leur originalité, à tirer la peinture des bandelettes empesées et dorées du style byzantin. Les aspirations de leur art, l'idéal vers lequel il s'orientait se conformaient inconsciemment à la pensée chrétienne renouvelée dont l'apostolat de saint François d'Assise avait bouleversé les âmes : « Dans le domaine religieux, écrivions-nous ailleurs (2), le mouvement suscité par le Poverello, prend l'aspect, à certains égards, d'une rénovation réaliste de l'idée chrétienne : l'exemple sensible, l'action probante substitués à la parole, à la formule la vie à la théorie. Selon la volonté du grand Assisiate, le frère mineur doit prêcher, non à l'aide de phrases savantes et étudiées, à coup de citations des Pères, mais de lui-même, de toute son existence humble, pauvre, sacrifiée... Et cette tendance foncière a trouvé sa répercussion dans l'art franciscain qui, sauf quelques exceptions. a illustré les églises de l'Ordre de représentations de réalité, à l'exclusion presque totale de ces figurations allégoriques dont l'esprit scolastique perpétua l'emploi en d'autres Ordres, notamment celui de saint Dominique ».

⁽¹⁾ Nous avons dit ailleurs (Durendal, octobre 1906: Dante Alighieri) les raisons qui nous paraissent rendre très contestable l'authenticité du portrait du Dante, popularisé aujourd'hui, qui se trouve dans la chapelle du palais du Podestat (Bargello), à Florence. M. Venturi maintient l'attribution à Giotto de ces fresques, presque totalement détruites, du reste, qui représentaient l'Enfer et le Paradis; d'après lui, cette œuvre daterait de vers 1334, c'est-à-dire qu'elle serait postérieure à la mort du poète, dont la glorification à ce moment, dans la ville qui l'avait exilé, n'aurait plus rien d'invraisemblable: — Portrait fait de souvenir, alors, et de lointain souvenir, car l'homme représenté est jeune?... Resterait à comprendre pourquoi les artistes florentins du xve siècle, auxquels nous devons des effigies de leur illustre compatriote, lui ont donné une physionomie si différente de celle du portrait de la chapelle du Podestat? M. Bayet, dans sa monographie récente de Giotto, place l'exécution des peintures de cette dernière entre 1316 et 1336.

⁽²⁾ DURENDAL. Mars 1906. La Renaissance réaliste en Flandre et en Italie.

Toute science était cléricale, alors; toute force, féodale, et la multitude laborieuse des petits était écrasée entre les arrogances créées par ces deux supériorités, réunies, parfois, dans le même individu... Science sans paroles efficaces devant les humbles; force qui n'avait pour eux que des menaces: Saint François vint pour faire taire l'une et pour désarmer l'autre et il étendit sur le menu peuple, afin de le défendre et de le bénir, les mains ignorantes et pacifiques de l'amour.

Le doux pauvre contribue à promouvoir le culte de la Vierge. Sous l'impulsion de ses enseignements, le Christ de sévérité et d'épouvante qui siégeait, au milieu de l'éclat dur des mosaïques, dans les hauteurs des absides et des coupoles, cède au Christ de faiblesse et d'indigence de la Crèche, au Christ de douleur et de pardon de la Croix : On pourrait dire que, dans l'art, à ce moment, le Sauveur se fit homme pour la seconde fois... Le Dieu terrible et vengeur des *Juge*ments derniers s'efface toujours davantage derrière l'Enfant et le miraculeux vagabond galiléen, à la carrière duquel la légende de Marie, peinte partout d'après l'évangile apocryphe de saint Jacques le Mineur et la Légende dorée, fait un préambule délicieux. Il semble — un instant — que le ressort de la foi ait tout à coup changé et que de crainte qu'il était, il soit devenu joie... C'était l'heure de l'humanité, en attendant celle de l'humanisme!...

CETTE heure venue, le XVe siècle dépassé, les tendances de l'art et la disposition générale des esprits ont subi de trop radicales métamorphoses pour que l'on puisse espérer rencontrer, sinon par rare accident, des ouvrages dont l'auteur ait pu trouver en lui-même les dons de sensibilité spéciale, propres à susciter dans son imagination et, surtout, dans son cœur, une conception digne de l'amant de la Pauvreté.

La perception exacte et profonde d'un idéal de cette sorte s'était presque voilée, et l'art, épris de desseins trop différents, était devenu inapte à en reconstituer la notion en lui-même. Saint François continuera de paraître aux côtés du Christ et de la Vierge ou, souvent, isolément, dans l'épisode des stigmates, mais, que ces représentations soient dues aux Vénitiens du xvie siècle, aux Flamands, aux Espagnols et aux Bolonais du xviie, tout le génie ou la virtuosité de ces artistes échouera à faire revivre, en leurs peintures magnifiques, puissantes ou théâtrales, l'être de simplicité et d'allégresse que l'Ombrie avait aimé.

Le monde avait subi, depuis, les grands bouleversements intellectuels du xvie siècle, les mouvements religieux et philosophiques, la Réforme, l'humanisme, qui avaient réagi dans tous les domaines de la connaissance. Sous l'influence exorbitante des œuvres plastiques et littéraires de l'antiquité, érigées en modèles exclusifs de la beauté, l'art, entravé dans son libre développement, tomba sous la coupe des érudits et des académies, gardiennes vigilantes du « style noble »! L'art qui, en ses expressions religieuses, surtout, était essentiellement populaire, réservera, désormais, ses jouissances à ceux que leur culture mettra à portée d'en pénétrer les savants arcanes. Et, en attendant que l'on masque sous le badigeon les œuvres « gothiques » des anciens maîtres, la gravité émouvante de celles-ci s'effacera, dans les édifices, devant la pompe et la déclamation des ouvrages conçus selon l'esprit nouveau.

Saint François et les aspirations de simplicité et d'amour qu'il représentait étaient trop loin dans la distance des années, trop étrangers aux conceptions régnantes pour devenir encore le ferment d'inspirations vraiment significatives. L'idylle franciscaine avait enchanté l'Italie dans la première moitié du XIIIe siècle : il y avait trop longtemps qu'elle était passée et on ne savait plus quelle clarté heureuse et juvénile elle avait fait briller en ces années désolées, de quelle grâce printanière, de quelle gaieté vraiment évangélique elle avait ravi les hommes...

Notre étude de l'iconographie franciscaine peut donc se borner, sans rien sacrifier d'essentiel, aux œuvres des primitifs italiens (1) et, parmi eux, des artistes florentins et

⁽¹⁾ Saint François figure dans de nombreuses œuvres des primitifs véni-



Margaritone d'Arezzo. SAINT FRANÇOIS. (Sienne. Académie des Beaux-Arts).



siennois desquels le commentaire pictural de la légende a reçu sa forme originale; qui ont donné à celle-ci, pour l'édification des fidèles, une apparence sensible dans les églises d'Assise, de Montefalco, de Borgo San Sepolcro et de Florence.

Au reste, les grands cycles de peintures consacrés à l'apôtre de l'humilité ne se rencontrent point hors de l'Italie, non pas que la vénération pour lui ne se soit pas étendue, en même temps que son Ordre, dans toute l'Europe, mais, naturellement, il fut célébré avec plus d'éclat et plus d'abondance dans sa patrie, parce qu'il y était plus intimement connu et que, toute son activité s'y étant dépensée, il y avait laissé partout les vestiges bénis de son passage.

Combien admirablement, d'ailleurs, il répondait, par toutes les tendances et les dons de son génie, par le charme, la courtoisie, la finesse qui lui faisaient une physionomie si séduisante aux inclinations natives de sa race! Il y avait en lui on ne sait quoi d'inattendu, de chevaleresque, de téméraire; un tour d'imagination vif et pittoresque, teinté, parfois, d'une étrangeté exquise, singulièrement propres à impressionner un peuple sensible par-dessus tout à l'harmonie et à la beauté.

Et, en effet, saint François a été pour l'Italie un fils de prédilection. Dans sa jeunesse, les bons habitants d'Assise, étonnés de l'impétuosité généreuse de cet adolescent, de ses allures prodigues et de ce que, cependant, l'on remarquait chez lui de vertueux et de fier, faisaient courir le bruit dans

tiens, mais il est rare qu'ils aient représenté des faits de sa vie. L'Académie des Beaux-Arts de Venise possède, cependant, un retable provenant de l'église de S. Chiara, dont trois panneaux nous montrent l'impression des stigmates, saint François élevé dans les airs et la mort du saint. Le panneau central de ce polyptyque, daté de 1381, a pour sujet le Couronnement de la Vierge et ne paraît point avoir fait corps à l'origine avec les panneaux latéraux, et, au surplus, on n'est pas d'accord sur le nom du ou des auteurs de l'œuvre. Puisque nous parlons des Vénitiens, nous citerons exceptionnellement la Pietá de Palma Giovane que l'on voit dans l'église de S. Maria Formosa, à Venise : le peintre a eu l'idée heureuse de faire reposer la tête du Christ mort sur l'épaule du petit pauvre agenouillé aux pieds de la Vierge.

le canton que « c'était un garçon de grande espérance (1) ». Après s'être montré hanté de velléités martiales, prêt à s'enrôler dans quelque compagnie de routiers pour guerroyer en Sicile, il fut surpris par l'appel soudain de la grâce et déserta la maison paternelle, nous l'avons vu, pour obéir à son étonnante vocation de pauvreté et d'humilité. Ses concitoyens, d'abord hésitants et moqueurs devant l'incompréhensible métamorphose de ce jeune homme fastueux et dissipé en un mendiant ivre de dénûment, ne tardèrent point à passer de la dérision à l'admiration enthousiaste.

Il était canonisé, pourrait-on dire, dans le cœur et la reconnaissance populaires avant que de l'être par l'autorité du pape Grégoire IX — et il est resté, avec le Dante, un des héros préférés de la pensée italienne, un des personnages représentatifs de l'histoire de la péninsule. Cette reconnaissance et cet amour proviennent, évidemment, de l'action décisive qu'il a exercée à la fois sur la vie spirituelle et sur la condition sociale de ses contemporains: Au milieu des colères, des brutalités et des convoitises, il paraît, et toutes ses paroles sont de pardon, d'indulgence et de désintéressement. Il prêche, inlassablement, la paix, intervient en arbitre évangélique dans les querelles intestines, négocie des pactes de concorde entre les citoyens armés les uns contre les autres; et, par le prestige de ses exhortations, fait concourir l'orgueil des majores, des grands, et la haine vindicative des minores, des petits, au bien commun de la cité, « Patriarche de la démocratie italienne, » comme l'a appelé éloquemment un historien d'Assise (2), il se range avec tous les siens du côté des opprimés, de ces minores dont il adopte le nom pour lui

^{(1) 2} cel, 1, 1. — 3 comp. 1.

⁽²⁾ CRISTOFANI. « Dès les premiers temps, écrit-il, François était devenu à Assise l'arbitre des volontés, l'homme devant lequel peuple et magistrats, petits et grands, s'inclinaient avec respect. Au temps de Guido, évêque, et de frère François, lisons-nous encore sur la façade de l'abside de S. Maria Maggiore, reconstruite à cette époque; et cette inscription nous montre clairement que le nom de François était employé ici, comme, dans les écritures publiques, celui des empereurs et des papes, pour déterminer la date des faits et des traités. » Delle storie d'Assisi, I, 122 — Assisi, 1875.

et ses frères. Et, en même temps, par la fondation du Tiers-Ordre, de l'Ordre laïque de Pénitence, auquel s'affilièrent en masse les bourgeois, les artisans et les paysans, il dresse devant la féodalité tyrannique des seigneurs la féodalité nouvelle et compacte des faibles, protégée par l'Eglise et sous la sauvegarde de la solidarité qui en unissait les membres.

... Quant à Celui qui à un tel bien le destina — Il plut de l'appeler à la récompense — Qu'il avait méritée en se faisant humble — A ses frères, comme à ses héritiers-légitimes — Il recommanda sa Dame très chère — Et leur ordonna de l'aimer fidèlement...

Quando a Colui, ch'a tanto ben sortillo, Placque di trarlo suso alla mercede, Ch'ei meritò nel suo farsi pusillo; Ai frati suoi, si com'a giuste erede, Raccomandò la sua donna plù cara E comandò che l'amassero a fede.

La Dame très chère, c'était la Pauvreté. Mais, comme le dit ailleurs le poète, « l'un la fuit, l'autre l'exagère (1) ». François s'éteignait à peine, couché sur la terre nue, dans la nudité symbolique de son dépouillement, qu'éclataient au grand jour les dissentiments qui, déjà, couvaient dans l'Ordre, entre les amateurs d'une règle moins rigoureuse et ceux qui entendaient maintenir l'oblation et le zèle primitifs. Les aspirations contradictoires des partisans du relâchement et de leurs adversaires ont pris, en quelque sorte, une figure matérielle, les premières, dans le couvent colossal et la somptueuse basilique d'Assise, qui semblent écraser de leur poids la colline d'Enfer, l'ancienne place des exécutions, où le petit pauvre avait demandé à être inhumé; — les secondes, dans l'étroite et chétive chapelle de la Portioncule où l'Ordre avait pris naissance au milieu d'une misère ineffable et joyeuse, et auprès de laquelle le fondateur avait vécu i usqu'à la fin, entouré de quelques-uns de ses premiers compagnons.

Frère Elie, le chef des relâchés, voyait surtout dans

⁽¹⁾ Div. Comm. Par. XI, 109-114; XII, 126.

l'Ordre un instrument de règne et de domination sur toute la terre. Il consentait que les frères mineurs fussent humbles et pauvres — mais pauvres dans un Ordre riche; humbles dans un Ordre puissant. Et cette richesse et cette puissance devaient se manifester ostensiblement par d'imposants édifices. L'art est redevable à cette ambifion de frère Elie d'un grand nombre de chefs-d'œuvre et, en premier lieu, de la conception et du parachèvement, en quelques années (1), des monuments d'Assise, prodigieux sépulcre d'un mendiant, triple sanctuaire tout enluminé de peintures à la glorification d'un misérable!

Bien certainement, François, vivant, se serait refusé à habiter le couvent auprès duquel il devait reposer, mort. Il se fût éloigné, sans rien dire, de la demeure bâtie au front des montagnes, pour retourner parmi les frères fidèles à sa volonté, c'est-à-dire logés dans les « lieux bas », dans les petites maisons pauvres, et nourris, ainsi qu'il le souhaitait, de leur travail ou des aumônes que l'on recueille « de porte en porte ». Il aurait trouvé là, à la Portioncule ou, plus tard, à Greccio, Léon, Ange, Rufin, occupés, dans toute l'ardeur triste de leurs réminiscences et de leurs regrets, à composer les écrits tout animés de vie enchantée dont nous avons parlé. Car, si frère Elie a érigé à cet humble une statue énorme et altière, les disciples assidus et intimes de celui-ci ont tracé de lui d'inimitables portraits, en des pages où cette âme délicieuse, pétrie de force et d'ingénuité, se dévoile tout entière. Et, ainsi, la légende du poverello acheva de germer et de s'épanouir dans les cœurs avant que de recevoir une forme d'art sur les parois des églises et des cloîtres.

⁽¹⁾ C'est, sans doute, la seule église de cette envergure qui ait été conduite à sa perfection en un temps aussi bref : le 17 juillet 1228, le lendemain de la canonisation de saint François, Grégoire IX posait la première pierre de la Basilique; en mai 1230, l'église basse était terminée et recevait le corps du saint, déposé, jusque là, dans l'église St-Georges; en 1236, Guinta Pisano peignait peut-être, dans l'église haute, achevée à cette date, les premières fresques.

Es indices certains d'un véritable renouveau artistique n'apparurent en Italie qu'un certain nombre d'années après la mort de saint François. Cependant, des impulsions inconnues s'étaient manifestées déjà dans tous les domaines. Il semblait que la vieille terre italique, après des siècles d'efforts obscurs, de conflits toujours renaissants, de tyrannies étrangères et de combats, fût travaillée de sourdes aspirations, sentît s'approcher l'heure où elle se régénérerait dans l'efflorescence de sa foi, de sa liberté et de son art, avec saint François, avec le Dante et avec Giotto.

La tradition de l'art ne fut jamais réellement interrompue dans la Péninsule, mais seulement obscurcie durant les siècles qui s'écoulèrent depuis la dissolution de l'Empire jusqu'au moment où, sur cette terre ravagée longtemps, par les invasions et les désordres d'une période de gestation, les éléments d'une organisation nouvelle, républiques et principautés, commencèrent à s'affermir. L'art byzantin avait régné dans l'intervalle, mais une civilisation débutait, à présent, aux originalités de pensée et de volonté de laquelle il ne pouvait plus suffire.

Cet art, imprégné d'influences orientales et dont les œuvres prennent souvent l'aspect de réincarnations chrétiennes des solennelles théogonies ou des images triomphales de l'Assyrie, de l'Eypte ou de la Perse se propagea dans toute l'Europe, en Italie, à Rome même, qui reçut ainsi, pour la seconde fois, l'esthétique de la main des Grecs.

L'art byzantin nous paraît somptueux et glacé, confiné dans la reproduction stéréotypée et sommaire de types immuables, aux gestes anguleux et compassés, figés dans l'or et l'émail coloré de la mozaïque. Il impose sans charmer : c'est le prix de sa grandeur. Il ressuscite les attitudes des antiques despotes de Babylone, de Thèbes ou de Suse et, en réalité, c'est comme celui des Sargon, des Assur-Bani-Pal ou des Pharaons, un art de gouvernement, un art aulique. Le Christ et la Vierge trônant, les anges, les saints, les apôtres en théories d'orants ou de suppliants semblent siéger ou évoluer selon le cérémonial protocolaire de la cour, plus

asiatique que grecque, de Constantinople. Les hautes inspirations et les renouvellements heureux ne lui manquèrent, d'ailleurs, point, ainsi qu'en témoignent les admirables et pures mosaïques de S. Apollinare nuovo, de S. Apollinare in Classe et de S. Vitale, à Ravenne; certaines de celles de Saint-Marc, à Venise, comme aussi les nombreuses peintures des XIE, XIIE et XIIIE siècles, découvertes dans les couvents et les ermitages de la terre d'Otrante et de la Calabre.

Dès le XII^e siècle, une timide réaction se dessine: Ces figures hautaines, distantes, commencent à paraître trop éloignées de la tendresse des fidèles et de leur confidence. Dans le Nord comme dans le Midi de la Péninsule, la sculpture a commencé, déjà, à se soustraire à la paralysante étreinte byzantine. Le XIII^e, en prodigieux travail de monuments et d'œuvres, à Orvieto, à Arezzo, à Sienne, à Pise, à Florence, partout, voit surgir les deux Pisani, Niccola et son fils Giovanni, celui-ci, tout réalisme, violence dramatique qui agira sur Giotto; celui-là, venu en Toscane de la lointaine Apulie, pour soustraire, sous l'influence, peut-être, de son rapprochement du foyer ardent de l'idéal franciscain, ses mains et sa pensée à la fascination de majesté des modèles antiques...

Dans la première moitié de ce même siècle, quelques noms de peintres, presque fabuleux encore, surgissent : Berlinghieri da Lucca, Giunta da Pisa, Margaritone d'Arezzo, Guido da Siena... L'œuvre de ces peintres consiste, surtout, en crucifix d'une facture rudimentaire, décorés sur les côtés de scènes ou de personnages évangéliques ou, aussi, quelquefois, de la figure du stigmatisé d'Assise, dont l'effigie, chère au peuple italien, tend dès lors à se multiplier.

Giunta travailla, notamment, à Assise où, entre autres ouvrages, il exécuta, en 1236, le grand crucifix destiné à être suspendu à l'entrée du chœur de l'église haute. Frère Elie, sous l'énergique impulsion duquel la Basilique allait s'achevant, s'était fait représenter par Giunta, agenouillé aux pieds du Sauveur et une inscription datée rappelait son nom et celui de l'auteur de l'œuvre :

Frater Helias fieri fecit.

Iesu Christe pie miserere precantis Helie.

Iuncta pisanus me pinxit anno domini

MCCXXXVI.

Cette image, de plus de dévotion que d'humilité, n'existe plus, et c'est grand dommage, car on aurait aimé connaître, fût-ce approximativement, la physionomie de l'homme fougueux et autoritaire qui, si longuement, troubla l'Ordre franciscain.

Certains ont refusé crédit à la réalité de l'antagonisme qui aurait animé les Florentins et les Siennois, quant à la diffusion de leur art : il a quelque vraisemblance, pourtant, entre citoyens de républiques en conflits à peu près permanents, aggravés et entretenus par le voisinage et la passion politique. Il est vrai, par contre, que nombre de peintres siennois travaillèrent à Florence, durant le xive siècle, ce qui prouverait, tout au moins, que l'attrait des œuvres belles l'emportait, dans la cité du Lys, sur la haine pour la patrie de leurs auteurs!

De nos jours, une grande bataille, à l'issue de laquelle Florence et son antique rivale étaient intéressées, s'est livrée à propos de la *Madone* de *Guido de Senis* — selon l'inscription. Celle-ci est datée de M° C° C XXI, millésime tronqué, d'après M. Milanesi, l'éminent érudit, Siennois, cependant! qui assigne à l'ouvrage la date de 1271. M. Venturi se prononce contre l'une et l'autre de ces dates, cette peinture étant, au surplus, pour user de son expression, un « véritable palimpseste », dont l'étude ne saurait conduire qu'à des conclusions aventurées. Nous ajouterons que l'entraînement de la discussion et l'orgueil patriotique ont seuls pu donner à cette *Madone*, qui n'a rien de décisif, une importance qu'elle ne méritait point.

Guido restant incertain, et les travaux des premiers décorateurs des registres de la Biccherna (Administration siennoise des finances et gabelles): Gilio, Diotisalvi, Guidone, Massaruccio, étant peu considérables, il faut venir à Cimabue, d'un côté; à Duccio, de l'autre, pour assister à

l'éclosion d'une peinture vraiment caractéristique. Et, dès l'abord, on se trouve arrêté par une question beaucoup plus passionnante que celle de Guido.

Cimabue (1240?-1302) a eu à courir de terribles chances, en ces dernières années! Quelques-uns ont été jusqu'à lui dénier toute existence, à le considérer comme un être mythique; d'autres, moins intransigeants et tenant, peut-être, qu'après tant de siècles il y avait, en quelque sorte, possession d'état, se sont contentés de lui enlever une partie de son œuvre supposé: M. Venturi, par exemple, et pour des raisons probantes, les remarquables fresques bibliques de l'église haute d'Assise, qu'il attribue à Pietro Cavallini; M. Wickhoff, en outre, les Madones de Paris, de Londres et de Florence!

Au sujet de la plus célèbre de ces dernières, celle de S. Maria Novella, Vasari, écrivain de plus de crédulité que de critique, et qui, en bon conteur qu'il était, aimait à enjolivers sa matière, raconte qu'elle suscita si grand étonnement parmi le peuple, « ne s'étant jamais vu œuvre meilleure » qu'elle fut transportée de la maison de l'artiste à l'église, en grande et solennelle procession, au bruit des trompettes et au milieu de l'allégresse publique. Il ajoute qu'on lit en certains ricordi de vieux peintres que, à l'époque où Cimabue peignait ce tableau, le roi Charles d'Anjou passa à Florence et fut conduit à l'atelier de l'artiste, pour admirer le chefd'œuvre. Une telle foule escorta le monarque, attirée par l'espoir de contempler la Madone, et les voisins de Cimabue ressentirent un si vif contentement de cette affluence joyeuse, que le quartier, situé alors hors des murs, en retint le nom de Borgo Allegri. Le fait, ainsi circonstancié, aurait dû se produire, s'il est authentique, en 1267. Mais est-il authentique? Le Dante qui parle de Cimabue et, fréquemment, de Charles d'Anjou, et qui est si curieux d'introduire dans son poème tous les événements notables du temps, aurait-il négligé celui-là, très honorable pour Florence, s'il l'avait connu? Et peut-on supposer qu'il l'aurait ignoré s'il était vrai?



Ecole Romaine (?).

LA TRAHISON DE JUDAS.

(Assise. Eglise inférieure de Saint-François).



Mais ce n'est pas tout. On possède un contrat, dressé, le 15 avril 1285, par Jacopo del Migliore da Mugnone, juge et notaire impérial à Florence, entre la fabrique de S. Maria Novella et Duccio di Buoninsegna, pour la livraison d'un grand retable, « orné de la figure de la bienheureuse Vierge Marie et de son tout-puissant Fils et d'autres figures », au prix de 150 livres de petits florins. Qu'est devenue cette Madone? Si c'était celle de la chapelle Ruccellai?... Les uns disent non; les autres, oui; M. Wickhoff, qui combattait pour Guido, combat aussi pour Duccio et revendique au profit de celui-ci l'œuvre que le consentement de Vasari et des siècles avait attribuée à Cimabue. M.M. André Pératé, d'abord hésitant, et Venturi, dans leur examen récent de la question, se rangent aussi parmi les partisans de Duccio (1).

Les deux Madones, celle, contestée, de Cimabue et celle, avérée, mais plus tardive de Duccio, au Dôme de Sienne, présentent de grandes similitudes, en effet, mais les analogies ne proviennent-elles point de ce que, chacun de son côté, les deux artistes, tout en tâchant de leur donner une beauté nouvelle et saisissante, s'attachèrent à conserver à l'archétype byzantin dont ils s'inspiraient, son allure consacrée et, en quelque sorte, rituelle? Il y a plus de vie chez Duccio, une vie plus intense, à la fois, et plus tendre; les anges agenouillés de Cimabue, par exemple, sont d'apparence bien immobile encore, alors que ceux de son émule siennois paraissent presque de vivants portraits d'enfants, physionomies exquises de grâce sérieuse et de suavité sur lesquelles le peintre a su faire rayonner une lumière qui les idéalise.

Mais, si les deux Madones appartiennent à Duccio, l'infériorité de celle de S. Maria Novella s'expliquerait aisément, puisque la date devrait en être placée aux environs de 1285, tandis que ce n'est que le 9 octobre 1301 que l'artiste

⁽¹⁾ André Pératé. Duccio (Gazette des Beaux-Arts, fév. et sept. 1893); La peinture italienne au XIVe siècle, dans l'Histoire de l'Art, Paris. Collin, 1906, t. II, p. 819. — A. Venturi. — STORIA DELL' ARTE ITALIANA: V. La pittura del trecento p. 63, Milano. 1906.

siennois s'engageait envers l'*Opera del Duomo* de sa ville natale, moyennant un salaire journalier de 16 sous, « à peindre et à faire ledit tableau, du mieux qu'il pourra et saura, et que le Seigneur lui octroiera... »

Ce retable, terminé en 1310 ou 1311, était de dimensions considérables : on y voyait la Vierge en Majesté et sur les panneaux des côtés et des revers l'histoire du Christ et celle de la Vierge, cette dernière inspirée de l'évangile apocryphe, fort en vogue au moyen-âge et reproduit en partie dans la Légende Dorée, de Jacques de Voragine. Giotto, déjà, en 1306, avait illustré les mêmes sujets sur les murailles de la chapelle de l'Arena, à Padoue, et la comparaison du travail des deux maîtres fait ressortir singulièrement leurs qualités respectives : la concision tragique chez le Florentin; chez le Siennois, un sens plus diversifié et plus attrayant de la vie.

« Comment le tableau de l'autel majeur du Dôme fut achevé et porté au Dôme. A. D. le IXe jour de juin de l'année dite ci-dessus MCCCX et en fut enlevé celui qui est aujour-d'hui à l'autel de Saint-Boniface, lequel on nomme la Madone des grands yeux et Madone des Grâces, car cette Madone fut celle qui exauça le peuple de Sienne quand furent rompus les Florentins à Monte Aperto ».

C'est le titre d'un chapitre de la Chronique anonyme, conservée à la Bibliothèque communale de Sienne. L'auteur nous raconte avec quels honneurs, sonneries de trompettes et de cloches, procession des magistrats, du clergé et des citoyens, l'œuvre achevée par « Duccio di Niccoli, peintre, dans la maison des Muciatti, hors de la porte Stalloreggi » fut transportée à la cathédrale. C'est à peu près la même histoire que pour Cimabue, à Florence. Un parallélisme si complet ne laisse pas de paraître suspect, mais s'il y' a légende, ce n'est certes pas de la part de Sienne, car l'événement raconté par notre chroniqueur anonyme est confirmé par d'autres écrits contemporains et, surtout, par les comptes de la Biccherna, où se trouve annotée soigneusement une dépense de 12 livres 10 sous effectuée pour le transport du tableau et pour le paiement des sonneurs de trompette.

En somme, on le voit, la Madone Ruccellai et celle du Dôme de Sienne, dont la comparaison nourrit tant et de si doctes dissertations sur le caractère spécifique de l'art des deux cités, sont, selon toutes probabilités, sorties de la même main!... Ainsi s'évanouit la gloire des vains jugements de ce monde!...

Cimabue garde, provisoirement, tout au moins, les deux grandes Madones du Louvre et de l'Académie de Florence; celle, enfin, parmi des saints, dont saint François, peinte à fresque dans la Basilique inférieure d'Assise. A Londres, il en est encore une que lui enlève Duccio... Au demeurant, les similitudes considérables de la généralité de ces ouvrages ne s'expliquent guère que par l'influence de leurs auteurs les uns sur les autres : Entre Duccio et le Romain Pietro Cavallini, Cimabue agit sur le premier, tout en étant impressionné par le second, avec lequel il est vraisemblable qu'il travailla à Rome et à Assise.

Car l'école romaine, à laquelle, plus tard, la désertion de la Ville Eternelle par la cour pontificale devint fatale, se présente, à la fin du xiiie siècle, avec Cavallini, comme l'initiatrice de la peinture monumentale, notamment à Assise. Les travaux de ses membres témoignent d'un assujettissement moindre à la tradition byzantine que ceux de Cimabue, lui-même plus libéré d'elle que Duccio. Pourtant, le chefd'œuvre de ce dernier, le tableau d'autel du Dôme de Sienne exécuté, il est vrai, entre 1308 et 1311, c'est-à-dire à une époque où l'exemple de Giotto aurait pu l'entraîner hors de ses voies primitives, ne porte guère trace de tendances rétrogrades dans sa cinquantaine de compartiments, empreints d'une grâce profonde et d'une primesautière abondance d'émotion. Sans doute, chercherait-on vainement chez le doux auteur de cet immense ouvrage, la più bella tavola che mai si vedesse e facesse - le plus beau tableau que l'on fit et vit jamais - dans l'opinion du chroniqueur Agnolo di Tura, l'énergie expressive de Cimabue ou de Giotto, aussi vainement, du reste, que chez ceux-ci les accents de suavité familiers à Duccio. Au surplus, le parallèle de panneaux de dimensions restreintes comme ceux de Duccio avec des fresques de grande envergure, telles que celles de Cimabue ou de Giotto, n'est-il pas adéquat : les procédés du peintre et l'étendue de la surface où doivent évoluer ses personnages réagissent fatalement sur l'allure de la composition.

La Basilique d'Assise contient plusieurs Crucifixions que M. Venturi départit à Cimabue; une, entre autres, classée dans l'œuvre de Cavallini par Vasari, qui fait, d'ailleurs, de cet artiste l'élève de son cadet. Giotto; une seconde, donnée antérieurement à Giunta Pisano, dans un grand état de détérioration et à laquelle l'absorption des couleurs par la préparation noire a conféré l'apparence d'un négatif photographique: Page d'un étrange emportement tragique, dont tous les acteurs semblent en proie aux convulsions de la haine ou de l'amour. Les vols d'anges affolés qui environnent les croix dressées, les saintes femmes, les bras tendus au ciel comme pour une vocération désespérée, les apôtres, les soldats, la foule : tous ces personnages, chacun dans l'attitude de sa désolation, de sa curiosité ou de son indifférence, s'agitent autour de l'innocent supplicié dont le corps pantelant barre d'une angoisse lourde la convulsion sombre du ciel...

La part de Cimabue dans la rénovation de la peinture italienne reste considérable, même si on distrait de son œuvre, avec M. Venturi, qui les distribue entre les maîtres romains Cavallini, Jacopo Torriti et Rusuti, les fresques du registre supérieur des parois et celles des voûtes de l'église haute d'Assise consacrées à de dramatiques interprétations de l'Ancien-Testament et à des représentations, en des médaillons sur fond doré ou en des pendentifs, du Christ, du Précurseur, de la Vierge, de saint François et des Docteurs de l'Eglise. En dépouillant Cimabue de cette partie de son héritage de gloire, on lui laisse, pourtant, la Madone de l'église inférieure, aux côtés de laquelle surgit une des plus impressionnantes figures de saint François que ce temps nous ait laissées. L'air minable et inquiet; le visage allongé, aux pommettes saillantes, encadré d'un collier de barbe; les yeux

creusés et ardents, cette image nous traduit, peut-être, autant qu'il était possible à un art débutant, peu expert à rendre l'individualité des êtres, la physionomie mobile et passionnée de François. Il est probable que Cimabue s'était inspiré, de même que Simone di Martino pour son saint François de la chapelle Saint-Martin (église inférieure), du portrait exécuté par Giunta Pisano, vraisemblablement entre 1230 et 1240, et conservé actuellement dans la sacristie secrète de la Basilique. Les caractères généraux du personnage représenté dans ces diverses œuvres concordent bien ensemble; et les indéniables similitudes de ces dernières avec le portrait peint, d'après la tradition, au Sacro Speco de Subiaco par le frère Oddo, avant l'impression des stigmates (septembre 1224), nous permettraient, si l'authenticité de celui-ci était incontestable, de croire que le poverello avait, en réalité, l'apparence que lui prétèrent Giunta et Cimabue et, à leur suite, avec plus ou moins de fidélité, nombre de peintres du trecento.

A Parme, dans la coupole du Baptistère, on montre la représentation d'un religieux dans l'attitude de l'exhortation, revêtu de la robe, la tête, aux traits rudimentairement dessinés, recouverte du capuchon, et que l'on dit être saint François. On assigne à cette effigie la date de 1220; la seule preuve de son antiquité est que, de même que celle de Subiaco, elle ne porte les stigmates ni ne donne à François l'auréole de la sanctification. Il serait, du reste, difficile de se prononcer sur la date de ces ouvrages, comme aussi bien sur la réalité du passage du petit pauvre à Parme et à Subiaco.

Enfin, dans un travail cité plus haut, le R. P. Marcellino da Civezza, auteur de contributions importantes et très estimées à l'histoire franciscaine, signale, à la suite de M. Milanesi, plusieurs images du saint, reproductions, à ce qu'il pense, d'un original que le peintre lucquois Bonaventure Berlinghieri aurait exécuté d'après nature. On en montre une, aussi, à Sainte-Marie des Anges et les frères mineurs de Pérouse en posséderaient une peinte sur le couvercie du

cercueil où fut placé saint François tandis que son corps reposait dans l'église Saint-Georges.

Il faudrait supposer, en tout cas, que ces divers portraits, s'ils sont véritables, auraient été faits à la dérobée ou de souvenir, car la sensibilité presque douloureuse que nous connaissons à saint François sur le chapitre de l'humilité exclut l'hypothèse de son assentiment à l'exécution de telles images, destinées à être placées avec honneur et vénération en des édifices religieux.

La physionomie que l'on découvre à saint François en ces différentes œuvres varie beaucoup, aussi bien, d'ailleurs, qu'en d'autres ouvrages contemporains où il est représenté isolément : il surgit, sur le fond d'or des panneaux, tantôt avec une apparence ascétique, le visage émacié, imberbe, les pommettes accusées : ainsi, le Frater Franciscus de Subiaco ; ainsi, le diptyque de l'Académie de Florence où on le voit sous une Vierge avec l'Enfant, en même temps que saint Antoine de Padoue et sainte Claire; ainsi encore, la peinture de la sacristie de la Basilique d'Assise; tantôt, la stature ample, la figure pleine et barbue, comme dans la grande ancone de la chapelle Bardi, celle de Pistoia et de Sainte-Marie des Anges, à Assise, le triptyque de la Galerie de Pérouse (ces deux dernières œuvres, de Giunta Pisano, peut-être), les images, enfin, attribuées à Berlinghieri da Lucca et à Margaritone d'Arezzo, à Sienne, Pise, Arezzo, Rome...

A Greccio, en cet ermitage où François institua la fête de la Crèche, on conserve un portrait peint à la détrempe sur toile, où le saint, stigmatisé, auréolé, la tête couverte du capuchon, nous apparaît étanchant ses larmes. La tradition veut que cette image ait été exécutée par ordre de Jacopa de Settesoli, la noble et dévote veuve romaine (1) qui, aux approches de la mort du *poverello*, apporta le linceul dans lequel il fut enseveli; et la facture comme les caractéristiques de cette œuvre permettent, en effet, de la dater, avec M. Lanzi, de la deuxième moitié du xiiie siècle. On ne saurait, pensons-

⁽¹⁾ Spec. perf. 112; Consid. stigmates, iv.

nous, assigner, avec le même érudit (1), une antiquité aussi reculée au *Saint François* du couvent de Stroncone, type beaucoup plus conventionnel et qui a dû être peint au plus tôt en 1317, puisqu'il figurait dans cette fresque, aux côtés de la Vierge, avec saint Louis de Toulouse, canonisé seulement en cette année.

Des premières de ces effigies aux suivantes un évident progrès se marque, un effort pour individualiser les traits du personnage, pour le douer d'une vie plus expressive. Mais, sans doute, faut-il renoncer à interroger ces images pour y chercher la ressemblance véridique de notre saint: Les plus anciennes, celles dans lesquelles devraient exister le plus de chances de la rencontrer, puisque faites sous les yeux et, probablement, d'après les indications des contemporains de François, sont dues au pinceau tâtonnant d'artistes asservis à la conception byzantine; les autres, postérieures, s'éloignent de ces prototypes gauches et imparfaits, dans la mesure même de la dextérité plus grande de leurs auteurs.

Avant Giotto, la figure de saint François paraît également en d'assez nombreuses peintures datant, pour la plupart, de la seconde moitié du XIIIe siècle; plus rarement, des illustrations des épisodes de sa carrière. Les seules œuvres subsistantes, byzantines encore d'aspect et de technique, qui innovent en ce sens se rencontrent à la Basilique d'Assise (Sacristie), à S. Croce (Chapelle Bardi), à Florence, et à l'église de Saint-François, à Pistoia. A Assise, l'artiste nous fait assister à des miracles advenus sur la tombe du saint; à Pistoia, il traduit divers faits de la vie de celui-ci; à Florence, où il semble avoir ambitionné de retracer un récit développé, on reconnaît, entre autres, la consécration de la Règle franciscaine par Honorius III, le sermon aux oiseaux, le chapitre des nattes, le voyage de François en Orient, les stigmates, la mort et certains miracles. L'impression des stig-

⁽¹⁾ Augusta Perusia: Il santuario di Greccio (oct. 06); Il convento di S. Fr. presso Stroncone (janvier 06).

mates (1), péripétie décisive de la vie du petit pauvre, destinée à une fortune particulière dans l'iconographie franciscaine, figure, à côté d'histoires relatives à d'autres saints, notamment en deux diptyques de l'Académie de Sienne, œuvres probables d'artistes de cette ville.

Il est regrettable que les modifications subies, vers 1310, par l'église basse d'Assise aient entraîné la destruction à peu près complète des fresques dues à Giunta Pisano, à Guido da Siena ou à Mino Turrita où étaient représentés Saint François renonçant à ses biens, le Songe d'Innocent III, le Sermon aux oiseaux, l'Impression des stigmates et la Mort. Il ne subsiste de ces peintures vénérables que des fragments et, par une malechance particulière, la figure du saint est absente de la plupart des parties qui se sont conservées.

En somme, il en est peu parmi ces effigies, en dehors de celles de Subiaco, de Greccio et de celle de Cimabue, à Assise, qui puissent être rapprochées de la description, exacte, certainement, bien que prolixe et confuse, de Thomas de Celano: « Il avait, écrit l'annaliste de l'Ordre (2), la mine joyeuse, la face bénigne... la stature moyenne, plutôt petite; la tête médiocre et ronde; le visage long; le front plein et étroit; les yeux noirs, de moyenne grandeur; les cheveux noirs; les sourcils droits; le nez fin et droit; les oreilles petites... les dents compactes, égales et blanches; les lèvres minces et fines; la barbe rare et noire; le cou mince: les épaules droites; les bras courts; les mains menues; les doigts et les ongles longs; les jambes fines; les pieds petits; la peau délicate ». La science des artistes de ce temps était encore trop rudimentaire pour qu'ils pussent saisir les particularités d'une physionomie, les analyser avec précision; nous

⁽¹⁾ La plus ancienne représentation graphique de cet événement appartient, à ce qu'il semble, à l'art français: Elle figure sur deux reliquaires ornés d'émaux et provenant, probablement, de Limoges. On peut supposer que l'artiste qui nous montre François debout, contemplant avec étonnement le séraphin, s'est inspiré du récit contenu dans la Première Vie de Thomas de Celano. V. Misceilanea francescana, Vol. X. Fasc. I.

^{(2) 1} cel 29.



Cimabue.

CRUCHINION.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).



donner, enfin, la sensation d'une vraie ressemblance. Notre imagination doit se borner à cristalliser autour des descriptions de ce grand ravisseur d'âmes que nous ont laissées des témoins oculaires, Thomas de Spalato, par exemple, qui l'entendit précher à Bologne, le jour de l'Assomption 1220, devant une grande partie de la population : « ... Ses vêtements étaient pauvres, écrit-il, sa personne n'avait rien qui imposât, son visage rien de beau; mais Dieu donna une si grande efficacité à ses paroles qu'il amena à la paix et à la concorde beaucoup de nobles dont la sauvage fureur ne s'arrêtait pas même devant l'effusion du sang. On eut pour lui une si grande dévotion que hommes et femmes couraient en foule après lui, et que très heureux se tenait celui qui parvenait à toucher le bord de ses vêtements ». « Il n'avait pas les manières d'un prédicateur, ses allures étaient plutôt celles de la conversation », remarque-t-il-encore. Et Thomas de Celano ne dit pas autrement, lorsqu'il définit l'éloquence de François, brève, pleine de vivacité et de feu, ignorante des subtilités et des éruditions lourdes de l'école, toute d'elle-même, tout originale, convainquant, non par l'appareil prémédité du discours, mais par l'exaltation du sentiment et par le désordre charmant et imprévu de l'improvisation inspirée : « Autant il est aisé, observe-t-il, de se rappeler, mot à mot, les prédications des autres, autant il est difficile de reconstituer la suite des propos du bienheureux François. Et si quelque trait en revient à la mémoire, il ne semble plus que ce soient là les paroles sorties de sa bouche... » (1).

La flamme spirituelle qui animait le regard et le verbe de François agissait davantage sur ses auditeurs que sa parole même: Rendus à leur vie et à leurs préoccupations coutumières, petites et mesquines, les assistants ou, du moins, les gens de plus de raison que d'enthousiasme se répétaient les mots qu'ils avaient entendus, étonnés de les trouver si ordinaires. Ces mots qui, tantôt, faisaient lumineuse et suave trajectoire dans leur intelligence, n'étaient

^{(1) 2} cel, 3, 51.

plus à présent que des formes vides au milieu de la nuit froide de leur logique. Le prestige avait été aussi momentané que leur capacité d'émotion...

Ce prestige, il n'a jamais cessé de s'exercer sur les légendaires primitifs; l'enchantement, chez eux, a perduré et ils en ont fixé l'expression avec un relief et un naturel incomparables dans leurs écrits. Nous avons dit plus haut les uns et les autres. La foi la plus spontanée et la plus confiante anime les auteurs de ces recueils, elle est comme leur vie même, comme l'atmosphère où ils respirent. Ces ouvrages, concus sans art, possèdent le don précieux de la vie que l'art s'ingénie, si souvent en vain, à simuler. Le pieux écrivain a œuvré dans le plus complet désintéressement, dans l'abnégation absolue de lui-même, ignorant s'il est habile ou maladroit, préoccupé, non de se montrer subtil ou disert mais seulement de convaincre le lecteur, de lui rendre contagieuse la joie dont il est lui-même transporté au souvenir qu'il retrace de tant de beaux épisodes de charité, de mortification ou de prière. On dirait l'effusion d'un amour et d'une admiration qui, en cherchant à s'énoncer et à se peindre, font trembler et enivrent l'âme dont ils s'exhalent. La simplicité pénètre toutes les pages de ces récits; elle y est héroïque et belle et elle enveloppe tous les actes du saint comme d'une robe rayonnante de candeur.

La vie de saint François est une école de volonté pour la surélévation de soi-même : On y devine un effort persévérant et caché, tellement intime et tellement intense que les actions et les paroles par où cet effort se manifeste restent aussi harmonieux et aussi purs que les paysages mêmes qui en furent le théâtre. François aimait à se parer du titre de Chevalier du Christ : le Miroir de perfection, la Légende des trois compagnons et les Fioretti sont comme la chanson de geste de ce chevalier. Quelle âme d'artiste, de savant, de poète — quelle âme d'homme, en écoutant chanter en ellemême, ainsi qu'une source ardente et claire, les strophes de cette geste de la grâce et de la pauvreté pourrait ne pas se sentir émue et remuée jusque dans ses profondeurs?...

Le Speculum perfectionis et la Légende des trois compagnons, comme aussi les Vies écrites par Thomas de Celano. auraient pu fournir à Giotto et à ses émules dans la décoration de la Basilique d'Assise une matière abondante, nombre de faits délicieusement significatifs, mais, à l'époque à laquelle le maître florentin travaillait dans cet édifice, c'est-à-dire vers la fin du XIIIe siècle, les récits primitifs avaient été frappés d'interdit. L'œuvre de Thomas de Celano, élaborée entre 1226 et 1229 (Première Vie), sur l'ordre de Grégoire IX, qui en approuva la rédaction; complétée par la Seconde Vie, dont les trois parties datent, vraisemblablement, la première, de 1244-47, la seconde et la troisième, d'après 1247, avait été englobée dans la même prohibition. On attendait de saint Bonaventure, élu au généralat en 1257, qu'il remédiât aux dissensions qui déchiraient la congrégation depuis la mort du fondateur, et il recut mission du chapitre général de 1260 d'écrire une vie de saint François, une version de conciliation, où ni les zélés, ni leurs adversaires ne pussent puiser des arguments pour s'exclure mutuellement de la communion franciscaine. L'assemblée de 1266 édicta le décret suivant : « Le chapitre général ordonne, au nom de l'obéissance, que toutes les légendes de saint François écrites antérieurement soient détruites et que, même en dehors de l'Ordre, les frères s'efforcent de les faire disparaître, s'ils les rencontrent, attendu que celle que vient d'écrire le général a été écrite d'après les témoignages de ceux qui, avant vécu presque constamment avec le saint, ont connu les faits avec certitude, et qu'elle renferme exactement ce qui est approuvé. »

Cette vie de saint Bonaventure, cette Legenda Nova, ainsi qu'on l'appelait quelquefois, dans sa teneur un peu sèche et laconique, conçue plutôt comme une démonstration des vertus du saint que comme une narration suivie de la carrière de l'homme, recèle, cependant, quelques pages où la richesse de la matière se fait jour malgré la méthode appauvrissante de l'écrivain. Mais toutes les belles anecdotes des trois compagnons, comme aussi bien le ton de jubilation de leur

admiration, ont disparu; et il ne reste des chroniqueurs originaux qu'un précis analytique, assez complet, mais assez monotone et augmenté de la longue énumération d'un grand nombre de miracles posthumes.

Et, certainement, c'est cette Legenda Nova qui, à partir de 1266, a servi de guide aux peintres, y compris Giotto, employés à la décoration des églises d'Assise : en effet, comme on le verra plus loin, tous les épisodes figurés dans ces édifices se retrouvent dans saint Bonaventure, alors que certains d'entre eux n'appartiennent à aucune des légendes antérieures (1). Celles-ci, d'ailleurs, nous l'avons dit, étaient prohitées et il n'est pas vraisemblable qu'elles aient été utilisées, en cette occasion, dans la capitale de l'Ordre, dans le lieu investi de la dignité de Caput et Mater de celui-ci.

Au reste, il est à présumer que, selon l'usage général au moyen-âge, les supérieurs franciscains indiquèrent avec précision aux artistes les sujets à exécuter; on comprendrait d'autant moins qu'ils se fussent départis de cette coutume que ce choix devait déterminer, pour l'avenir, le canon pictural de la légende dont Bonaventure avait fixé le canon littéraire. La préférence se porta sur les incidents les plus saillants, les plus célèbres ou, sans doute, les plus susceptibles d'être rendus intelligibles par la peinture.

Giotto et les maîtres de l'école ont brillamment commenté leur texte et, pourtant, il faut bien convenir que, avec quelque conscience qu'ils se soient efforcés de se pénétrer de l'importance de leur tâche, la plupart de leurs interprétations paraissent bien pàles et bien inertes à la comparaison de la réalité telle qu'elle apparaît chez tous les légendaires, y compris même saint Bonaventure.

Au fond, il est vrai, les ressources de l'art plastique sont trop limitées pour pouvoir tenter de rivaliser avec

⁽¹⁾ Les pages consacrées à saint François par la Légende dorée, dont l'auteur, le dominicain Jacques de Voragine, archevêque de Gênes, né vers 1230, mourut en 1298, ne sont qu'une compilation, où entre pour une grosse part la seconde Vie de Celano et son opuscule des miracles, avec quelques traits empruntés à la Vita prima (R. P. Van O.).

l'expression verbale ou écrite, pour essayer de nous suggérer l'émotion complexe que celle-ci est capable de nous communiquer. Il y a des impossibilités pour le peintre et le sculpteur, comme pour l'écrivain, et ce n'est jamais sans préjudice pour la perfection de l'œuvre que l'on s'acharne à vouloir les surmonter.

Quel moment de l'action l'artiste choisirait-il pour rendre sensibles à la fois par la mise en scène et l'attitude de ses personnages toutes les significations matérielles et spirituelles dont surabonde mainte page à laquelle l'annaliste, avec on ne sait quel instinct pittoresque, a su donner l'éclat précis et nuancé de la miniature? Voici, par exemple, deux perles détachées de la couronne du Speculum Perfectionis et des Fioretti; deux traits qui, à travers les imaginations vibrantes de sensibilité et de joie de leurs narrateurs successifs, se sont, peut-être, circonstanciés et amplifiés, mais qui apportent avec eux les signes de l'authenticité, car il ne semble pas que l'idéal de pauvreté de François ait jamais été traduit en images d'un coloris plus vif et plus fin, en récits où se reconnaisse davantage ce mélange de grâce, de convaincante persuasion et d'effleurante ironie qui contribuèrent tant à accroître l'attrait que le Père Séraphique exerçait sur les âmes et à assurer le succès de son entreprise:

Un ministre de l'Ordre s'étant rendu, rapporte le Speculum Perfectionis (1), auprès du bienheureux François pour solenniser la fête de la Nativité du Seigneur avec lui qui demeurait, alors, dans le logis des frères, près de Rieti, les frères, à cause de la venue du ministre et en l'honneur de la fête, apprêtèrent les tables, en ce jour de Noël, avec un peu de pompe et de vanité, les couvrant de belles nappes blanches et de vaisselle de verre.

⁽¹⁾ Ch. 20.— Ce récit — dont Celano (2, 3, 7) situe le théâtre à Greccio, le jour de Pâques, se retrouve, très défiguré, dans saint Bonaventure (Leg.VII): Celui-ci, après avoir exposé l'amour de saint François pour la pauvreté et pour le pain mendié « de porte en porte », qu'il appelait le pain des Anges, raconte que « se trouvant, une fois, le saint jour de Pâques, en un certain ermitage si éloigné des habitations des hommes qu'il ne lui était pas possible d'aller mendier, se souvenant de Celui qui, en ce même jour de Pâques, apparut, sous l'aspect d'un voyageur, à ces disciples qui allaient à Emmaüs », il se présenta à la porte de l'ermitage, en demandant l'aumône à ses propres frères, à la façon d'un pauvre voyageur.

M. Paul Sabatier, dans son édition du Spec. Perf., p. 41, note 1, donne à la

Le bienheureux François, sortant de sa cellule pour aller manger, vit les tables mises et apprêtées avec pompe. Alors, il sortit vite à la dérobée et prit le chapeau et le bâton d'un mendiant qui était là et, ayant appelé à voix basse un des compagnons, il sortit par la porte du logis sans que les frères de la maison le vissent. Le compagnon resta à l'intérieur, près de la porte; et, cependant, les frères se mirent à table, parce que le bienheureux François avait donné l'ordre qu'ils ne l'attendissent pas lorsqu'il ne se trouvait pas présent à l'heure du repas.

Comme il fut resté un peu dehors, il frappa à la porte et le compagnon aussitôt lui ouvrit; et, entrant avec le chapeau rabattu et le bâton à la main, il se présenta au seuil de l'endroit où les frères mangeaient et, à la manière d'un pèlerin et d'un petit pauvre, il appela, disant : « Pour l'amour du Seigneur Dieu, faites l'aumône à un pauvre pèlerin malade! » Le ministre et les autres frères le reconnurent tout de suite. Et le ministre lui répondit ainsi : — « Frère, nous aussi nous sommes pauvres et, étant nombreux, les aumônes que nous avons nous sont nécessaires, mais, pour l'amour de ce Seigneur que tu as invoqué, entre et ainsi nous te donnerons des aumônes que Dieu nous a envoyées. »

Et, comme il était entré et restait debout devant la table des frères, le ministre lui présenta l'écuelle dans laquelle il mangeait et également du pain. Et ayant reçu cela humblement, le bienheureux s'assit à côté du feu, devant les frères assis à table. Et, soupirant, il parla aux frères : — « Quand je découvris les tables apprêtées avec pompe et vanité, je songeai que ce n'était pas là la table de pauvres religieux qui vont, ordinairement, de porte en porte, demandant l'aumône, car, à nous, très chers, il convient plus qu'aux autres religieux d'observer la pauvreté et l'humilité, parce que nous avons été appelés à cette vocation et en avons fait profession devant Dieu et devant les hommes... »

C'était dans les dernières années de sa vie que saint François infligeait aux frères de Rieti cette leçon à moitié narquoise, à moitié attristée. Aux débuts de l'Ordre, avant les

version de saint Bonaventure une interprétation défavorable qui nous paraît forcée. Le point principal de cette version n'est-il pas le rappel de l'apparition du Christ à Emmaüs; et la transformation du fait primitif n'a-t-elle pas résulté de la tendance traditionnelle à montrer en François le « parfait imitateur du Seigneur Jésus » que célébrera l'auteur des Fioretti et dont Barthélémy de Pise colligera patiemment, plus tard, toutes le conformités avec son divin modèle?

On pourrait attribuer la relative aridité de la Légende de Bonaventure à la contrainte exercée sur la liberté de l'écrivain par les conditions mêmes auxquelles son travail devait satisfaire. Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable que saint Bonaventure est l'auteur de ces Méditations sur la vie de Jésus-Christ, pleines de vie et d'émotion, qui, ainsi que l'a démontré M. E. Mâle dans une magistrale étude, ont renouvelé l'iconographie religieuse au xive siècle : « Si les Méditations n'existaient pas, constate le savant historien de l'art, il manquerait aux Mystères quelques-unes de leurs meilleures pages. Chose étonnante, et à laquelle on ne songe guère, c'est l'esprit franciscain qui a vivifié le drame du moyen-âge. Saint François a tout renouvelé autour de lui. Semblable au soleil qui se lève derrière les montagnes d'Assise, il a fait fleurir la poésie et l'art italien. » Le Renouvellement de l'art par les« Mystères » GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 560e livr. [février, 1904] et ss.) La figuration du Presepio, de la crèche, ajouterons-nous, n'était-elle pas déjà une façon de « Mystère » ?

contrariétés et les dissensions, son amour de la pauvreté s'épanchait avec une bien autre félicité, suscitait en lui des effusions dont les *Fioretti* (1) ont recueilli le souvenir en des pages nimbées d'un éclat si pur qu'elles semblent, non pas écrites, mais peintes avec un pinceau trempé dans la lumière:

Le merveilleux serviteur et imitateur de Christ, à savoir saint François, après qu'il eut, à l'exemple de Christ, rassemblé douze compagnons, les envoya prêcher par le monde, deux à deux.

Ayant donc assigné aux compagnons les autres parties du monde, lui, prenant pour compagnon frère Masseo, se dirigea vers la France. Et, étant parvenus à un village, un soir qu'ils étaient très affamés, ils allèrent, selon la Règle, mendiant du pain pour l'amour de Dieu; et saint François alla par une rue et frère Masseo par une autre. Mais, parce que saint François était un homme de petite apparence et pour cela était réputé un vil petit pauvre de ceux qui ne le connaissalent pas, il ne recueillit rien que de petits morceaux de pain sec; mais à frère Masseo, parce qu'il était grand et imposant de corps, de bons morceaux furent donnés, et grands, et beaucoup, et du pain nouveau.

Après qu'ils eurent mendié, ils se réunirent pour manger ensemble, en dehors de la ville, en un endroit où se trouvait une belle fontaine et, à côté, une belle et large pierre sur laquelle chacun déposa toutes les aumônes qu'il avait mendiées. Et saint François, voyant que les morceaux de pain de frère Masseo étaient plus beaux, plus nombreux et plus grands que les siens, dit ainsi avec très grande allégresse: - « O frère Masseo, nous ne sommes pas dignes d'un aussi grand trésor! » Et ayant répété ces paroles plusieurs fois, frère Masseo répondit : -« Père, comment peut-on parler de trésor où il est une telle pauvreté et une telle absence des choses les plus nécessaires? Car il n'y a ni nappe, ni couteau, ni assiettes; ni table, ni valet, ni servante. » Et saint François dit: - « Ceci est tel que j'estime un grand trésor où il n'est aucune chose apprêtée par industrie humaine; mais voici, tout ceci nous est préparé par la Providence divine, comme on le voit manifestement dans le pain mendié, dans la table si belle et dans la fontaine si claire; et pour cela, je veux que nous priions Dieu qu'il nous fasse aimer de tout notre cœur le noble trésor de la sainte pauvreté, laquelle a pour serviteur Dieu lui-même. » Et après cela, saint François dit: - « Mon frère, allons à l'église des saints Pierre et Paul et supplions-les qu'ils nous enseignent et nous aident à garder le trésor inestimable de la très sainte pauvreté, car elle est un trésor tellement vénérable et divin que nous ne sommes pas dignes de la posséder. C'est là cette vertu céleste par laquelle toutes les choses terrestres et transitoires sont foulées aux pieds et par laquelle l'âme se délivre de tout obstacle, afin qu'elle puisse librement se réunir avec Dieu éternel. Et cette vertu là fait que l'âme retenue encore sur la terre converse avec les anges; et c'est elle qui accompagna le Christ sur la croix, et avec Christ fut suppliciée, et avec Christ ressuscita et avec Christ monta au ciel... »

Il ne prononce jamais le nom de la Pauvreté sans que l'inspiration l'emporte : « Il avait choisi de se glorifier dans

⁽¹⁾ Ch. 13. Traduction d'Arnold Goffin, Bruxelles, Lamertin, 1900.

le privilège de la pauvreté, dit saint Bonaventure, et il avait coutume de l'appeler tantôt mère, tantôt épouse, tantôt souveraine ». C'est la fiancée merveilleuse dont il entretient ses amis avant sa conversion; c'est la « Dame des Nations qui, s'écrie-t-il dans sa *Prière pour obtenir la Pauvreté*, est devenue comme une veuve vile et méprisée, alors qu'elle est la Reine de toutes les vertus », c'est « Notre-Dame la Pauvreté, qui est assise, pleine de tristesse, rejetée de tous (1) ».

Au chant XI de la troisième cantica de cette Divine Comédie, dont chacun des vers concis et surchargés de significations prend la semblance d'une inscription de bronze scellée dans la matière lapidaire du poème, le Dante, voyageur, lui aussi, et pauvre, mais malgré lui, s'est souvenu des mots mêmes de douleur et de jubilation de saint François à la louange de la Pauvreté et les a introduits tels quels dans la trame de son œuvre.

Le langage même de François, ces termes charmants et grandioses qui naissaient naturellement sur ses lèvres, pour magnifier la vertu par excellence, ont germé dans les imaginations et créé cette fiction du mariage de saint François avec la Pauvreté qu'à quelques années de distance l'Alighieri et Giotto fixèrent dans leurs ouvrages. Giotto — mais est-ce bien lui? — a illustré cette allégorie à la voûte placée audessus du maître autel de l'église basse d'Assise (2), en même temps qu'il y peignait une Glorification de saint François et des représentations emblématiques des autres vertus franciscaines : la Chasteté et l'Obéissance. Et la plus

(1) Bon. VII. 3 compagnons, ch. 3 et p. 188 de notre édition.

⁽²⁾ Dans l'introduction de son édition des Fioretti, (Rome, 1902), M. Manzoni forme l'hypothèse que cet ouvrage aurait inspiré à Giotto la conception des fresques dont nous parlons et de certaines de celles de l'église haute. Pour ces dernières, notre conviction est que la légende de saint Bonaventure, seule, a été donnée comme guide à l'artiste. Quant aux autres, si même l'on ne s'arrête pas au fait que, d'après les derniers travaux critiques, les Fioretti sont postérieurs au parachèvement de ces peintures, il ne semble pas que ces dernières aient pu dériver du passage peu significatif indiqué par M. Manzoni plutôt que de la source traditionnelle très précise, pour ce qui touche la Pauvreté, à laquelle le Dante a dû puiser lui-même.



Simone di Martino
SAINT ANTOINE DE PADOUE ET SAINT FRANÇOIS.
(Assise. Eglise inférieure de Saint-François).



expressive de ces images est celle qui nous montre l'union, consacrée par le Christ, de François avec la Pauvreté.

Dans la fresque où la Chasteté nous apparaît à l'abri des épaisses murailles d'un donjon crénelé et défendu par les anges, on remarque à l'extrémité gauche un groupe de trois personnages accueillis par saint François; selon une hypothèse, ils incarneraient les trois branches de la famille franciscaine : une religieuse de cet ordre, les Clarisses; le ministre général Giovanni di Murro, les frères-mineurs, et le Dante, le tiers-ordre. La présence de la silhouette célèbre de l'exilé mais est-ce bien elle? — n'aurait rien de surprenant puisque l'Alighieri, dévot de saint François, était, au dire de Vasari, grand ami de Giotto. Serait-ce l'expression de la gratitude courtoise du peintre pour le poète qui l'avait élevé sur le pavois au dépens de ses prédécesseurs (1)? En tout cas, on ne saurait inférer de ce détail que l'idée de ces froides et ingénieuses allégories, espèce de rébus sacré, ait été conçue ou suggérée par le Dante, dont on chercherait vainement l'âme ardente et le génie passionné en ces compositions artificielles (2). On en attribuerait, avec infinement plus de vraisemblance, l'invention à quelque bel esprit scolastique, à l'un de ces moines adonnés à la science et aux lettres, le cœur desséché par l'excès de l'étude, auxquels François reprochait leurs inutiles curiosités.

Le mérite capital de Giotto ici est d'avoir, à défaut d'antécédents, trouvé dans son art les ressources d'imagination propres à matérialiser de telles abstractions. Et encore qu'elle ait de belles parties, cette œuvre d'un esprit flegmatique, dénué d'émotion religieuse et, peut-être, aussi, paralysé à cause de l'obligation de réaliser un programme de ce genre,

⁽¹⁾ Div. Comm. Purg. XI, 94 et 88. Ce chant a été composé entre 1305 et 1314.
(2) Si, comme le veulent certains érudits, les fresques de la voûte de l'église basse datent de vers 1314, leur auteur n'aurait pu non plus prendre texte du chant du Paradis, dédié à Cane Scaligeri et écrit dans les états de ce prince, à Vérone, en 1316-17. Depuis la publication de cette partie de notre étude (1905), M.Venturi (Arte, 1906, fasc. 1 et Storia dell' arte italiana, vol. V) a retiré à Giotto la paternité de ces allégories pour les attribuer à deux élèves du maître, travaillant vers 1329. V, plus loin.

semble à la fois postérieure et inférieure aux fresques de l'église haute où le maître s'était trouvé devant une tâche autrement stimulante : la transcription picturale des faits mêmes de la vie du saint.

Malheureusement, l'église haute n'est, en général, plus affectée au culte, elle est toute dépouillée, et l'impression est morne de cette vaste nef vide de pénitents et de prières. Le laus perennis, la louange éternelle, dont, jadis, il n'était qu'un des éléments, l'art le continue seul.

Les générations dont la poussière est, depuis longtemps, dispersée se survivent ainsi dans les œuvres des hommes qu'elles élirent pour manifester leurs croyances et sur les noms desquels, à présent, nous discutons. Le prestige des fresques des vieux maîtres subsiste, et dans leur gaucherie violente ou suave, ces premières tentatives de l'art moderne nous saisissent du même émoi respectueux et un peu exalté que nous communique la vue de ces statues archaïques grecques, roides, les bras collés au corps, dont chaque ligne, chaque inflexion a été le résultat d'une lente conquête de l'esprit sur la matière, une étape sur le chemin de la perfection.

Ces monuments où le génie des grands artistes s'est déployé suscitent également en nous un autre sentiment : à Assise, à l'aspect de ces parois recouvertes de peintures par Giotto; à Florence, dans la chapelle Brancacci de l'église du Carmine où Masaccio exécuta les œuvres illustres qui auraient pu avoir une influence décisive sur l'évolution de l'art florentin; à Milan, dans le réfectoire qui contient la Cène de Léonard - on ne peut pas ne point se sentir envahi d'une émotion puissante où l'admiration se mélange de tendresse. car l'admiration est, en même temps, amour, et l'art parle à la fois à notre intelligence et à notre cœur. A la joie de se trouver là, s'associe la pensée que, dans l'endroit même où l'on est, ces hommes si grands ont travaillé, médité; qu'ils ont ébauché et terminé peu à peu l'œuvre que nous contemplons et que, peut-être, parfois, ils sont restés hésitants. perplexes ou découragés devant l'ouvrage inachevé... Et ces lieux où ils ont marqué immortellement la fierté de leurs rêves, la noblesse des ambitions de leur art prennent, à nos yeux, une indicible majesté.

II

UAND il allait prêcher par le pays, saint François saluait les passants sur les routes en ces termes: — « Dieu te donne la paix! » La paix faisait le fond de ses objurgations et, aussi, elle était le besoin le plus impérieux du monde troublé par l'excès de sa propre et incohérente énergie au milieu duquel son apostolat s'exerçait. Chez les individus de même qu'en ces jeunes républiques grisées encore de la fougue de leur liberté récente et qui grandissaient dans l'orgueil et la soif de la domination, les mêmes puissances effervescentes alimentaient une foi vive et une combativité inépuisable.

Les Siennois, rouges du sang des Florentins, défaits à Monte Aperto, s'agenouillaient aux pieds de la Vierge et se vouaient à elle, tout revêtus encore des trophées horribles de la victoire. La rivalité séculaire des deux cités se donna carrière, heureusement, ailleurs que sur les champs de bataille: chacune d'elles s'efforça de prévaloir sur son antagoniste par la splendeur et l'abondance de ses édifices, par le talent de ses artistes. Elles n'ont pas cessé, nous l'avons vu, de se disputer la priorité dans l'initiative de la rénovation de la peinture au xiiie siècle: en réalité, elles s'éveillèrent à peu près simultanément à l'art et elles agirent l'une sur l'autre par l'émulation et par l'exemple. Toutes deux sont représentées à Assise par les plus éminents de leurs peintres: Sienne, par Pietro Lorenzetti et Simone di Martino (1); Florence, par Cimabue et Giotto.

⁽¹⁾ Les œuvres attribuées à Simone di Martino dans l'église basse n'ont pas trait à la légende françiscaine. Il en va de même pour Pietro Lorenzetti, à l'exception d'une représentation de l'Impression des stigmates, attribuée par certains à Puccio Capanna. Tous deux ont orné cette église d'effigies de saint

Nombre d'autres artistes de toute provenance coopérèrent à la décoration de la Basilique, tellement que l'on a pu dire avec raison que celle-ci déroulait sur ses murailles toute l'histoire de la peinture italienne aux xiiie et xive siècles. La majeure part des travaux fut, toutefois, dévolue aux Florentins et, peut-être, au point de vue de la parfaite incarnation plastique de la légende franciscaine devrait-on regretter cette circonstance. Car, quel doute que son esprit de douceur profonde et de sacrifice allègre aurait rencontré dans l'école siennoise, si onctueuse et si pénétrante chez Simone di Martino et Ambrogio Lorenzetti, les interprêtes prédestinés que l'art giottesque, avec ses qualités prédominantes de précision subtile et sèche, ne lui a point donnés?

De sorte que, s'il y a lutte, à Assise, compétition entre les maîtres qui y sont occupés, il n'y a, à peu près, que des Florentins dans la lice. Et ce qui retient et captive ici, ce sont les traces de ce débat entre une belle tradition esthétique en désuétude et les novateurs qui achèvent de la détruire, après s'être nourris d'elle; c'est la transition qui s'opère, sous nos yeux, de l'art alla greca, timide et sans mobilité, de Cimabue, à la manière pleine de décision et de conscience de son but de Giotto. (1)

François, parmi lesquelles il faut distinguer particulièrement, de Pietro (ou, mieux, de son frère Ambrogio), celle de la *Vierge entre deux saints*, de la chapelle St Jean-Baptiste, œuvre adorable, toute baignée de spiritualité tendre.

Ghiberti signale dans son *Deuxième Commentaire* (IX) une série de peintures importantes exécutée pour les frères mineurs de Sienne, par Ambrogio Lorenzetti, et consacrée aux martyrs du Maroc et à la légende de saint Louis de Toulouse; il n'en reste plus, aujourd'hui, que des fragments d'une grande beauté conservés dans l'église de S. François à Sienne. Le style énergique de ces peintures porterait à les donner plutôt, avec M. A. Pératé (o. c. p. 862), à Pietro.

⁽¹⁾ L'attribution de nombre de ces œuvres est douteuse. On peut les départager par école, mais on ne saurait attester positivement, sauf quelques exceptions, que la paternité de telle ou telle d'entre elles appartient plutôt à Cavallini, à Cimabue ou à Giotto qu'à un quelconque de leurs disciples ou imitateurs : ces maîtres ont travaillé à Assise et on reconnaît, naturellement, leur main dans les parties les plus parfaites de la décoration. Les archives du Sacro Convento n'ont fourni d'autre renseignement, à cet égard, que ceux, figurant dans les comptes de 1344 et 1347, relatifs à un frater Martinus, pictor, auquel des quantités de couleur, bleue et rouge, ont été remises pour la peinture de réfectoire et de l'église supérieure. On voyait, paraît-il, parmi les fresques — détruites — du



Ambrogio Lorenzetti.

LA VIERGE ET L'ENFANT,

SAINT FRANÇOIS ET SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE.

(Assise. Eglise inférieure de Saint-François).





Ambrogio et Pietro Lorenzetti.
SAINT LOUIS DE TOULOUSE DEVANT LE PAPE BONIFACE VIII.
(Sienne. Eglise de Saint-François).



Il y eut de plus, ne l'oublions pas, le Romain Cavallini, célèbre aussi, bien que le Dante, dispensateur de gloire ou de honte, ne le nomme pas. Pas davantage, il est vrai, d'autres artistes très grands, tels, par exemple, que les Pisani, Niccola et Giovanni, et Arnolfo di Cambio, si cher pourtant à Florence.

Giotto, s'il n'échappa point à l'influence de la florissante école de Rome — il séjourna dans la Ville Eternelle vers 1298 — fut redevable de sa première formation à Cimabue. Le récit, d'apparence légendaire, rapporté par Ghiberti et Vasari, de la découverte, de l'invention du disciple par le maître est-il véritable? Le petit paysan de Vespignano fut-il bien rencontré dans la campagne par Cimabue, tandis qu'il dessinait une brebis sur une pierre plate, et emmené ainsi à Florence par l'illustre passant? Ou faut-il ajouter foi aux renseignements recueillis par un commentateur anonyme de la Divine Comédie, qui, écrivant au terme du xive siècle, assurait que Giotto, envoyé dans la cité pour faire l'apprentissage du métier de la laine, avait, entraîné par la vocation, déserté le fondaco pour fréquenter la bottega de Cimabue? Le fait certain est que, bientôt, par l'activité et l'audace de son précoce génie, il distança et éclipsa son maître, trop vieux pour s'affranchir sans efforts laborieux des habitudes de sa maturité, trop fier pour renier ouvertement les méthodes semi-byzantines auxquelles il avait dû ses triomphes. Credette Cimabue tener lo campo... Il se croyait toujours l'arbitre du tournoi, comme dit l'Alighieri, avec sa raillerie mélancolique (1), lorsque, soudain, un jeune athlète se présente dans l'arène et, presque du premier coup, fait sauter

réfectoire, S. F. entouré des premiers saints de l'Ordre et, au-dessous, les douze premiers compagnons agenouillés, auréolés et désignés par leur nom. Au nombre de ces derniers, le peintre avait représenté frater Helias de Bevilio et, également, le Giovanni Capella qui, d'après les Fioretti, se serait « pendu par la gorge » (Storia della Basilica di S. F. del P. G. Fratini. Prato, 1882, p. 165). M. André Pératé (loc. cit. p. 809) reconnaît les premiers compagnons dans les franciscains qui accompagnent le S. F. agenouillé au pied de la croix, d'une fresque de l'église inférieure, attribuée par lui à Giotto.

⁽¹⁾ Div. Comm. Purg. XI, 94.

les armes de ses mains affaiblies. Mais, il supportait impatiemment de se voir négligé au profit de son ancien apprenti et ne laissa pas, malgré tout, de s'essayer hardiment aux expressions nouvelles.

On a dépeint parfois Giotto ainsi qu'un être dépourvu d'idéal et de convictions, vivant en épicurien adonné au plaisir et à la jouissance. A la vérité, à l'égal de la plupart des artistes, il chérissait son indépendance; quant à ses dispositions ascétiques ou mystiques, elles étaient nulles et ses ouvrages nous dénoncent en lui un observateur plus sagace qu'attendri de la nature humaine. L'intégrité et l'élévation morale de son caractère, ses travaux, épars dans toute l'Italie, de Padoue à Naples, ne les proclament-t-ils pas à toute évidence?... Au surplus, il faut le prendre dans son œuvre, car, en dehors d'elle, nous ne savons rien ou à peu près rien de lui. Valent-elles un sourire, les anecdotes vraies ou fausses, mais toutes insignifiantes, de Vasari : la mouche peinte sur le nez d'une Madone de Cimabue, etc.? Certains ont argumenté avec prolixité à propos d'une chanson, attribuée au peintre, sur la Pauvreté, « chemin du péché et du déshonneur... et qui suscite le vol, la violence et la vilénie... » Il n'en a pas fallu davantage pour que l'artiste fut inculpé gravement de raillerie à l'égard de la pauvreté franciscaine, exaltée par lui-même dans ses fresques; mais si ces vers ont émané de lui, resterait à en déterminer l'intention.

Boccace, dans la sixième journée de son *Decamerone*, fait un conte, placé dans la bouche de Panfilo, sur la laideur de Giotto, dont l'art était grand, chétive la personne. Il nous le montre, cheminant dans le Mugello, en compagnie de messer Forese da Rabatta, éminent légiste, mais difforme de corps et d'aspect, aux moqueries duquel il réplique avec une spirituelle bonne humeur. Boccace ne laisse point de louer le génie excellent qui lui permettait de rivaliser la nature, « la mère de toutes choses » : Ayant remis en lumière cette art gâté, durant tant de siècles, par ceux qui peignaient pour plaire aux ignorants plutôt qu'aux savants, on pourrait bien dire de lui, observe-t-il, qu'il était un des rayons de la gloire

florentine — meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote — et cela d'autant plus que, dans sa grande humilité, il refusa toujours de prendre le titre de maître, usurpé par tant d'autres... De manière que, si la pauvreté ne lui a inspiré aucune sympathie, une des vertus franciscaines a, quand même, brillé en lui, et non la moins difficile pour un artiste!... Quant à la disgrâce physique du maître, elle nous serait confirmée — pour autant que cette anecdote ne soit pas controuvée — par un commentateur du Dante, Benvenuto da Imola, qui, écrivant vers la fin du xive siècle, rapporte que l'Alighieri visita Giotto à Padoue, tandis qu'il décorait la chapelle Scrovegni, et le trouva entouré de ses enfants, tous aussi laids que lui!...

L'amitié qui l'aurait uni au Dante, vraisemblable, possible, n'est démontrée en aucune façon : Vasari nous affirme son existence, mais c'est presque un motif d'incertitude de plus. Et l'on est peu disposé à suivre le fantaisiste annaliste de la *Vie des peintres* lorsqu'il exprime l'opinion que le poète conseilla la peintre dans la conception de certaines de ses fresques. On se complaît, cependant, à supposer que ces deux grands hommes, ayant pu se rencontrer à Rome et, après l'exil de l'écrivain, à Padoue ou à Assise, entretinrent des relations intellectuelles suivies, mais ce n'est là qu'un sentiment destitué de preuves. On ne saurait alléguer pour le corroborer la présence signalée de portraits du Dante en diverses fresques de Giotto, puisque ce serait vouloir fortifier une conjecture par une supposition qu'elle a elle-même engendrée.

Parmi les œuvres dans lesquelles on prétend déceler la collaboration des deux maîtres se trouvent les allégories des Vertus franciscaines et le *Triomphe de saint François* qui décorent la voûte du chœur de l'église basse d'Assise. Nous avons dit notre répugnance à accéder à cette hypothèse. M. Venturi opine dans le même sens et attribue, pour le surplus, cet ouvrage à un peintre anonyme, reconnaissable

à ses figures allongées et qui aurait subi à la fois l'influence de Simone di Martino et celle de Giotto. (1)

L'allégorie tient une place très restreinte dans l'œuvre de celui-ci; elle n'y est guère qu'en marge, pour ainsi dire, des grands cycles de fresques, inspirés, surtout, selon les termes de M. Venturi, « du drame de la vie humaine et de la tradition populaire ». Mais, à propos des figures allégoriques de l'Arena, cet historien met en opposition la conception giottesque et la dantesque du symbolisme, celle-ci toute byzantine, encore; celle-là, attachée à des interprétations puisées dans la réalité. Cette remarque, judicieuse sur la point qu'elle vise, ne devrait, toutefois, pas être généralisée: La réalité, il nous semble qu'elle soit imprimée en traits aussi éclatants dans la Divine Comédie que dans les fresques giottesques; davantage même, peut-être, car elle y apparaît ellemême, toute vive, toute saignante, et n'y est point seulement, comme chez Giotto, l'aliment d'un art poursuivant l'illustration de légendes sacrées. Les personnages innombrables du poème, ces êtres arrachés à la terre des vivants pour subir parmi les morts, dans l'Enfer ou le Purgatoire, ou pour triompher dans le Paradis, ils ont entraîné après eux, dans l'autre monde, tout le siècle, Rome, Florence et Sienne, et Pise, les ambitions de ces cités et leurs querelles, leurs magnats fiers et leurs marchands adroits, puis les Empereurs, les Papes, les rois, les évêques qui se battent et les moines qui prient — toute l'époque, avec ses personnalités effrénées, la mémoire de ses actes, gloires ou crimes, en exemple ou en opprobre... Mais toutes ces réalités, insistons-y, ne sont là, de même qu'à certains égards celles qui forment la substance de l'art de Giotto, que pour l'expression d'une finalité supérieure au monde et destinée à en résoudre toutes les discordances en une puissante et unanime harmonie.

Ces deux hommes étaient, certes, de taille à se com-

⁽¹⁾ M. A. Pératé, dans la belle étude que nous avons citée plusieurs fois, maintient énergiquement l'attribution à Giotto, inspiré, pour certaines parties de l'œuvre, par le Dante, M. Bayet (Giotto, Paris, 1907) ne se prononce pas sur ce dernier point, mais conserve ce travail à Giotto.



MARIAGE MYSTIQUE DE SAINT FRANÇOIS AVEC LA PAUVRETÉ (Assisc. Eglise inférieure de Saint-François).



prendre mutuellement, ne fût-ce que, au travers de leur mentalité différente, par leur égale aptitude à saisir la vie, afin d'en animer leur œuvre : car si le peintre avait moins de science, le poète avait plus de douleur... Et le sombre errant, revenant, la tête obsédée de visions et d'augures tristes, des régions de vertige et d'éternelle angoisse qu'il hantait, n'aurait pu se heurter chez Giotto à une intelligence tout à fait étrangère aux voies et habitudes de sa pensée.

L'œuvre de Giotto, d'ailleurs, est toujours là, à Florence, à Padoue, à Assise, qui, mieux que le plus pénétrant biographe, nous parle de lui. C'était un inventeur grandiose et hardi que ce patriarche de la peinture, mais son mérite ne consista point uniquement à doter son art de la souplesse, du mouvement pathétique, du geste précis, touchant ou tragique; de tous les éléments d'expression ou de persuasion qui lui manquaient, mais encore à créer toute une science de l'interprétation religieuse, simple et émouvante dans sa majesté un peu rude, et tellement appropriée à la traduction des scènes évangéliques que l'Angelico, cent ans après, revivifia les procédés du vieux maître, en leur conférant la perfection inimitable de la grâce et de l'eurythmie. Eh! oui, la perspective est absente des fresques de Giotto et de celles de ses disciples; les monuments qui y sont rudimentairement figurés sont hors de proportions avec les personnages environnants; maint trait maladroit nous induit à sourire... Cependant, cet art, qui, ne l'oublions pas, n'avait presque point d'antécédents et tirait, par conséquent, tout de son propre fonds, de sa seule imagination, cet art a trouvé, dès l'abord, des moyens d'expression admirablement concis et significatifs, propres à être compris par le foule et capables à la fois d'incarner avec vivacité et énergie, sans accessoires superflus et sans redites, les pensées les plus hautes et les plus abstraites.

Comptons que nous sommes aux origines : des images plastiques ou graphiques existaient, certes, anciennes ou récentes, mais il s'agit d'innover, à présent, de déployer sur d'immenses surfaces des représentations animées et impressionnantes des croyances et des sentiments les plus sacrés

et les plus augustes du temps. Cette tâche, les artistes du xive siècle, et Giotto à leur tête, l'abordèrent dans un esprit résolu et, en dépit de tout ce qui est venu depuis eux, et qui est redevable, d'ailleurs, à leur initiative, leurs travaux nous saisissent d'étonnement. Les insuffisances du métier ne semblent, parfois, que pour faire mieux sentir la force impérieuse de la pensée manifestée par l'œuvre. Le vocabulaire n'est guère étendu, mais chacun de ses mots est chargé de significations, et le discours qu'ils composent est d'autant plus substantiel qu'il est bref. Rien d'oiseux et de diffus chez les giottesques : de théories et d'esthétiques, ils n'en ont point, de formulées, tout au moins. Les pédants viendront toujours assez tôt pour entraver les inspirations des vivants à l'aide de règles demandées aux morts! Le travail qu'ils ont à exécuter, et dont le canevas, le plus souvent, leur a été analysé avec une précision extrême, ils s'y appliquent de tout leur talent, de toute leur conscience loyale de probes artisans.

Chaque effort victorieux de l'art vers la vérité et la vie est immense, à cette heure là, et le gain de Cimabue, de Cavallini à Giotto est plus considérable que celui de n'importe quel progrès, depuis. Le jeune maître se penche sur les figures plus qu'à moitié inertes de ses aînés, et, à la chaleur de son souffle, elles se mettent à palpiter : la Madone trop sévère encore, et trop souveraine, et trop impassible, tressaille, et, pour émouvoir, elle s'émeut..., C'est une femme, désormais, et qui aime, et qui souffre... Deux ou trois personnages, au milieu d'un décor dont les éléments sont plutôt comme des indications schématiques du lieu de la scène, suffisent à Giotto pour achever un chef-d'œuvre tout en action et en spiritualité, d'une netteté de conception et de rendu dont l'art, ensuite, s'écartera toujours davantage.

La pensée est armée encore, attentive et ardente : ce n'est que plus tard, avec la sécurité et l'abondance, dans l'amollissement des mœurs et des croyances, qu'elle s'infléchira, détendue, toujours prête à flâner et plus ambitieuse de briller que de convaincre. Au xive siècle, elle n'est pas finie,

ou à peine, la bataille où les âmes, trempées par la lutte, choquaient leurs prétentions — Papes et Empereurs; princes et communes; guelfes et gibelins; noirs et blancs; peuple gras des Arts majeurs, peuple chétif des Arts mineurs, chacun a dû combattre, et chaque jour, le combat pour la suprématie, pour la liberté ou, même, pour l'existence. Aussi, toutes les énergies sont-elles en tension, si l'on peut dire, et accoutumées à aller jusqu'à épuisement de leur puissance, pour la victoire ou pour la mort. On ne transige pas avec sa foi ou son parti; on s'y met tout entier en aventure, à l'exemple de cet étrange évêque tué, l'épée à la main, à Campaldino, et qui attestait que, s'il avait une âme, il la mettrait en perdition pour les gibelins!

A de tels êtres, débordants de vigueur et d'emportement, il faut des certitudes qui pèsent sur leur âme, comme, sur leurs membres, la lourde et massive armure qui les écrase en les protégeant. Un esprit règne, de subordination intellectuelle et de violence matérielle. La théologie et la scolastique ont subdivisé, organisé les domaines de la Religion et de la science. Tout y est fonction de Dieu; tout, solidarité discursive, hiérarchie de concepts, selon une ordonnance régulière et un solide équilibre. Et le moyen-âge ne se lasse point de tailler dans la pierre ou de tracer sur les murailles des édifices, en des figures emblématiques, la Somme logique, l'encyclopédie cohérente de son savoir. C'est la doctrine immémoriale que l'on peut suivre, résumée, en certaines décorations gauchement sculptées par les maîtres de l'Italie septentrionale, au xiie et xiiie siècles, et dans les reliefs et les statuettes de la fontaine de Niccola Pisano, à Pérouse, Elle est écrite, aussi, sur les parois et les porches de mainte cathédrale française; Giotto en a marqué quelques traits en ses bas-reliefs du Campanile et nous la trouvons développée dans le cycle de peintures péremptoires de la Chapelle des Espagnols, à S. Maria Novella : Symboles de la foi, allégories des dominations spirituelles et temporelles, des pouvoirs dogmatiques de l'Eglise, de la Science, de la Politique... Féodalité des choses de ce monde dans le rayonnement de l'universel suzerain — Dieu!...

Grande école d'héroïsme : Le moyen-âge paraît semblable à ce personnage dont parle le magnifique Chateaubriand, et qui affrontait le Destin et le défiait, assis sur le marbre de son tombeau. Il n'attache qu'un prix médiocre à une existence toujours en péril de la peste et des armes; il vit dans la familiarité de la mort. Celle-ci est, à ses yeux, une puissance aussi, mais sans respect et sans règle, capricieuse et dérisoire, encline à marquer de préférence pour le charnier les fronts les plus triomphants et les plus orgueilleux, repoussant les supplications du misérable ou de l'infirme, pour ravir, avec défi et ricanement, l'heureux à sa félicité, l'opulent à ses richesses, le féodal à ses dominations. Elle venge les inégalités sociales, humilie toutes les têtes, couronnées ou viles, sous sa main sèche. Nivellement final dans l'au-delà où les hommes, lassés des assujettissements et de la loi dure et anguleuse d'ici-bas, ravivent, avec le sentiment de leur néant, celui du néant égal des maîtres et des oppresseurs. Car, devant l'affreux rictus de la camarde et le vide de ses orbites, les insignes et les dignités s'évanouissent et, dans les Danses des Morts déroulées aux clôtures des cimetières, comme dans les Jugements derniers — qu'ils soient peints par Michel-Ange, à la Sixtine, par Luca Signorelli, à Orvieto, ou par un inconnu influencé par les Siennois, au Camposanto de Pise — les morts surgissent revêtus de l'uniforme et hideuse livrée du linceul ou dans le dépouillement terrible de leur nudité...

Giotto, ou quelque autre, nous montre l'ami des fleurs et des oiseaux, François lui-même, parlant, sans doute, de l'inanité des joies de ce monde, en présence d'un squelette grimaçant et royal, la couronne sur le chef. Le Dante juge les morts et, en les jugeant, par ricochet, il condamne les vivants. Boccace, au préambule de ces pages de vie tragique, frivole ou licencieuse du *Decamerone*, met — comme un avertissement ou comme une ironie? — l'horréfiant portique, enluminé de fresques macabres, de son récit de la peste de

Florence. Tout était en véhémence. Le Christ s'était conquis la terre par l'amour : trop souvent les hommes crurent que l'amour n'assurerait sa victoire que grâce au secours de l'autorité.

Nous cherchons, cependant, sans cesse, quelque degré où atteindre, plus haut, plus fier, dans la conviction sublime de notre indignité : aujourd'hui, le Surhomme - jadis, la Surâme... Heurterons-nous toujours notre front à quelque idéal qui nous renverra, meurtris, aux réalités quotidiennes?... L'homme, à présent, a fait de lui-même et de la nature son propre idéal... Repoussant le Dieu qui s'est fait homme, il s'adore lui-même, s'étant fait Dieu!... Le moyen-âge, lui, dans l'impétuosité de ses aspirations vers les sommets enivrants et glacés de l'esprit, vers l'exaltation des altitudes, vivait en défiance de la Nature, corruptrice et corrompue. L'obscurité, sans doute, et le trouble étaient profonds, mais traversés par quelles vives et perçantes lumières!... Toute la noblesse de cette ère était dans son opiniâtreté vers l'inaccessible, dans l'attention passionnée avec laquelle elle écoutait les paroles qui, parfois, retentissaient pour la tirer de l'autorité vers l'amour et lui réenseigner les voies de la douceur humaine et de la force divine.

Parmi ces hérauts de la bonne nouvelle éternelle, domine saint François. Il crée plus de foi par plus d'amour; il réconcilie les hommes à la Nature en agenouillant celle-ci, à ses côtés, dans la prière. Sa pensée candide, hardie et spontanée, délie les étroits liens dogmatiques de la pensée contemporaine; son exemple germe dans les âmes et laisse, au travers de la frénésie et du tumulte de l'époque, comme un trajet de fleurs.

Les créatures, absorbées dans une obsédante pensée, se détournaient de la vie, moins pure, ou ne l'acceptaient que comme la figure obscure de choses plus élevées: l'amour, l'humilité heureuse et la joyeuse pauvreté, principes d'affranchissement des corps et des esprits, introduisent une communion nouvelle, des ferments de rénovation, de rajeunissement... La mentalité perd son écorce rude et amère, se

détend, se rend accueillante aux suggestions de la vie et de la nature, aimables, à cette heure, et aimées... La conception ancienne, faite de discipline et d'intellectualité fortes, ne semble-t elle pas avoir reçu sa suprême expression dans le cycle de fresques belles et austères de la chapelle dominicaine des Espagnols, à S. Maria Novella; tandis que, déjà, aux nefs de la basilique d'Assise et de S. Croce, Giotto avait tracé, dans ses peintures franciscaines, les signes annonciateurs de l'esprit nouveau?...

Mais, toujours, sans doute, sauf en de rares élus, comme saint François, peu écoutés et pas longtemps suivis, l'esprit de force et celui de douceur conduisent-ils dans le monde leurs sillages parallèles sans les fusionner. La vie, avec ses accoutumances et ses réalités, est entre deux et se laisse rarement emporter toute à l'un ou à l'autre. L'apostolat du poverello a tenu, écrivions-nous ailleurs, de l'idylle et de l'épopée : il voulait tout le pardon et tout le sacrifice. Et ne pourrait-on pas dire que ces tendances jumelles, et tempérées par leur association, de sa pensée, trouvèrent une répercussion lointaine et divergente, dans l'art, avec l'Angelico; dans l'histoire, avec Jérôme Savonarole?...

Revenons à Giotto.

On classe parmi ses œuvres quelques portraits célèbres, celui, notamment, du pape Boniface VIII, à Saint-Jean de Latran, fragment très détérioré d'une fresque qui représentait ce pontife proclamant le jubilé de l'an 1300. Nous avons parlé des portraits supposés de Dante que l'on identifie, d'une façon un peu hasardeuse, dans ses fresques; à Assise, il se serait figuré lui-même, selon Vasari, qui loue vivement sa science du portrait. Pourtant, les physionomies de ses personnages sont rarement particularisées; elles sont dans une donnée générale, presque uniforme, bien que, visiblement, il se soit efforcé d'en différencier les traits, mais sans songer à user de modèles pris autour de lui, comme feront les artistes du siècle suivant.

Le type de saint François adopté et reproduit si souvent par lui n'est pas attrayant et, si on le compare aux effigies les plus anciennes, et présumées les plus véritables, du poverello, on ne pourrait même répéter à son propos ce que Paul Sabatier disait au sujet de l'une de ces dernières : « Il est si laid qu'il doit être ressemblant! ». Il est plutôt insignifiant, avec son visage plein, tantôt encadré d'un collier de barbe, tantôt imberbe.

La nature et, même, en général, le décor ne sont dans ses fresques que sous l'aspect d'indications schématiques destinées à déterminer le lieu de la scène : c'est l'arbre au pied duquel sautillent les oiseaux, auditeurs du sermon exquis et imprévu des *Fioretti*; le rocher dont François fit, un jour, jaillir une source ou le sommet accidenté de montagne qui représente la Varnia, théâtre de l'impression des stigmates; ou, encore, pour figurer la somptuosité du palais pontifical, un petit dais armorié sous lequel siège le pape, Innocent III ou Honorius III, qui autorisa l'Ordre ou en approuva la constitution définitive.

Giotto a peint à maintes reprises, en dehors d'Assise, la vie de saint François, notamment à S. Croce, l'église franciscaine de Florence, sur les panneaux de l'armoire de la sacristie et dans la petite chapelle Bardi (1), et, sauf en un

⁽¹⁾ Des représentations de la légende franciscaine de la main de Giotto existaient, nous dit Vasari, dans les églises de l'Ordre à Ravenne, à Rimini, à Vérone et à Pise. Il ne reste de toutes ces œuvres que le panneau appartenant au musée du Louvre, provenant de Pise et décrit par Vasari, où l'on voit l'Impression des stigmates et, au-dessous, dans trois petits compartiments, la Vision d'Innocent III; l'Approbation de la Règle par Honorius III et le Sermon aux oiseaux.

L'armoire de la sacristie de S. Croce comptait quatorze panneaux relatifs à saint François: Dix sont au Musée ancien et moderne de Florence; les autres, probablement en Allemagne. Selon Burckhardt, Crowe et Cavalcaselle et Venturi, cette œuvre (fort retouchée) aurait été exécutée par Taddeo Gaddi, d'après Giotto.

L'ancien réfectoire de S. Croce contient un Arbre de Jessé (que M. Lafenestre, dans son excellent catalogue des peintures de Florence, dénomme, par méprise, l'Arbre généalogique des Franciscains/ de l'école de Giotto: on y voit saint François, entouré de divers saints, qui embrasse le pied de la croix, de laquelle partent des ramifications embrassant ies figures des prophètes. Sur les côtés sont retracés quatre épisodes édifiants: l'Impression des stigmates; le

seul épisode où il nous montre François passant devant la tour du Podestat et le temple de Minerve qui se trouvent encore sur la place d'Assise, nulle part le peintre ne semble s'être préoccupé de localiser avec quelque exactitude les faits qu'il illustrait.

L'ignorance des lois de la perspective, que l'école florentine ne devait découvrir et appliquer qu'au début du xve siècle, explique les étranges architectures de Giotto. Mais, au fond, on peut croire qu'il n'attachait au décor qu'une importance secondaire. Son art est, surtout, action, drame—il est tout dans les personnages; chacun de ceux-ci contribue à l'expression de la scène par son attitude, par l'éloquence de son geste; et, sans doute, aucun artiste, jamais, n'a obtenu d'effets plus significatifs à l'aide de moyens plus simples.

A Assise, il tâtonne encore, parfois. Il est tout jeune. Devant son génie un champ immense se déploie; derrière, il n'y a qu'un art aux ressources limitées, prisonnier de formules, qui, ayant donné tout ce qu'il pouvait donner, reste impuissant devant la vie, débordante d'énergie et de foi, qui exige d'être exprimée. Pas plus que le Dante, Giotto n'était sans prédécesseurs (1), mais, l'un comme l'autre, ils devaient, en quelque sorte, résorber dans leur œuvre tous les efforts insuffisants de leurs devanciers, pour offrir à leur siècle une expression poétique ou picturale où il se reconnût tout entier.

Giotto possédait la force d'invention, l'esprit de discer-

Christ et Marie Madeleine et deux histoires, l'une, de la vie de saint Benoît relatée dans la Légende dorée; l'autre, de la vie de saint Louis de Toulouse.

Dans son énumération des fresques de la petite chapelle Bardi, M. Lafenestre s'est trompé aussi, pensons-nous, en libellant ainsi le titre de la troisième fresque à droite: Confession de saint François et Songe de l'évêque d'Assise. Ces deux scènes accolées, représentées de la même façon dans l'église haute d'Assise, nous paraissent l'illustration d'un texte de la Légende de saint Bonaventure que l'on trouvera plus loin. L'auréole qui ceint la tête de frère Austino à S. Croce est, peut-être, le fait d'une confusion analogue de la restauration.

⁽¹⁾ Les fresques de la voûte (église inférieure) semblent recouvrir des peintures plus anciennes. Nous avons mentionné plus haut les travaux de Giunta, Pisano, etc.



Giotto et son école.

SAINT FRANÇOIS HONORÉ PAR UN FOU SUR LA PLACE D'ASSISE.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).



nement énergique, qui, dans les péripéties d'un récit, sait élire, pour l'illustrer, l'instant où les évènements en évolution se présentent dans la perspective la plus claire et la plus dramatique; cependant, pas plus que ses émules siennois, doués, eux, de facultés de sentiment absentes chez lui, mais enclins à l'allégorie ou trop attachés aux formes byzantines, il n'était de tempérament à traduire dans la peinture la personnalité et les actes de saint François en traits susceptibles d'en ressusciter la grâce à la fois religieuse et humaine.

Faisaient obstacle, tout d'abord, il est vrai, les particularités et les ignorances de la technique picturale du temps : l'insuffisance des moyens d'expression, plus sommaires que délicats, accentuée encore par la rapidité nécessaire d'exécution de la fresque et, peut-être, aussi, d'un autre côté, par l'envergure de celle-ci qui poussait à des interprétations décoratives, scéniques, en quelque sorte, plutôt qu'à des conceptions plus pénétrantes et plus intimes. Enfin, comme nous l'avons expliqué, les maîtres du Trecento, et Giotto le premier, à Assise, se trouvèrent devant une tradition officielle écrite, de laquelle on avait éliminé tout ce qui, chez Thomas de Celano et les autres annalistes primitifs, donnait un relief si original et si ferme à la figure du fils stigmatisé d'Assise. Aussi ne croyons-nous point, avec M. Venturi, que l'argument des fresques de la Basilique franciscaine ait été emprunté, tantôt à la légende de Celano, tantôt à celle de S. Bonaventure, mais bien uniquement - nous l'avons déjà dit - à cette dernière, où, du reste, tous les épisodes représentés sont racontés et qui, ayant seule été adoptée par les chapitres généraux pour remplacer toutes les autres, a dû, seule également, être donnée pour guide à Giotto et à ses collaborateurs.

A l'époque où l'artiste florentin travailla, pour la première fois, à Assise, entre 1296 et 1298, la simplicité initiale de l'Ordre n'était plus guère qu'un souvenir pieusement entretenu chez les Observants et les fidèles, enivrés de renoncement, des Marches et de l'Ombrie. Richesses, honneurs, science que François dénonçait, avec une si pathétique véhémence, comme des éléments de dissolution pour l'Ordre tel

qu'il l'avait conçu, s'y étaient introduits : Ces minori, qu'il avait voulus petits de nom et de réalité, dans leur vie, leur apparence, leur parole, disséminés, à présent, dans le monde entier, possesseurs de riches couvents, formaient une collectivité grande et puissante; ces ignorants, qui ne devaient prêcher que de leur amour et de leur charité, et glorifier Dieu dans la mesure même de leur faiblesse et de leur indignité, comptaient nombre de savants dans leurs rangs; de la foule de ces humbles auxquels il avait interdit l'accession aux prélatures et aux bénéfices ecclésiastiques, des évêques étaient sortis, des cardinaux, et ce fut un Pape franciscain, Nicolas IV, qui, par une bulle du 15 Mai 1288, prescrivit l'emploi d'une partie des aumônes envoyées au Saint-Siège à l'entretien de la Basilique d'Assise! Enfin, transgressant encore plus gravement les intentions du fondateur, des frères mineurs ne s'étaient-ils pas associés aux œuvres d'épouvante de l'Inquisition?

Frère François était passé; saint François, le canonisé, le thaumaturge, était venu — et celui-ci avait absorbé celui-là. Ils sont identiques, si l'on veut, dans l'ensemble, mais, au fond, différents, car l'élaboration d'une biographie *ne varietur*, uniformément imposée, avait élagué ou à peu près tous les détails circonstanciés et significatifs qui, achevant la physionomie du « tout petit dans le Seigneur », la rendaient présente et familière, en même temps que son langage, la vertu et les volontés de son apostolat... La légende s'est fixée, l'officielle, tout au moins, et selon la coutume des documents émanés de l'Autorité, elle arrange, atténue, choisit; elle écarte les traits qui feraient saillie ou trouée dans sa trame unie : tellement que l'impression de la réalité s'émousse et qu'où l'on cherchait un homme, on ne trouve plus qu'une statue bien drapée.

Sans doute, l'ouvrage de saint Bonaventure est-il moins systématique et tendancieux qu'on ne l'a estimé : le frère François des trois compagnons et de frère Léon y réapparaît souvent, comme au travers d'un rayonnement voilé, dans un mot, dans une ligne, brève allusion à quelque historiette

fraîche et ravissante des contemporains du saint; ce sont des fleurs encore, mais desséchées entre les feuillets gris de l'herbier... On peut, du reste, considérer que le plan du travail conçu par le Ministre général excluait de tels développements, de même que le but qu'il poursuivait, l'évocation de souvenirs empreints, au jugement d'un théologien et d'un Prince de l'Eglise, d'un excès d'imagination et de fantaisie. L'austérité de l'histoire devait reculer devant le poète qui, chez saint François, parlait et agissait à côté du saint, ou, plutôt, en même temps; devant l'humilité ou la charité formulées en paroles ou en démarches populaires, où un soupçon de facétie ironique se mariait à une grâce infinie. Ce n'était là que de l'anecdote: le bon Plutarque l'aurait prise; le sévère Bonaventure la laissa!...

De manière que la légende commentée aux murailles des églises ne s'écarta point des grandes lignes de la vie du poverello: les étapes notoires de sa conversion, ses relations avec le Siège Apostolique, le voyage en Egypte, les stigmates, la mort, les miracles. Aucun peintre ne nous le révèle sous les aspects qui, sans doute, émurent et attirèrent à lui quantité d'êtres : allant par les routes avec frère Bernard, en « jongleurs » du Christ, en mendiants, en vagabonds, se sentant d'autant davantage à Dieu qu'ils étaient pauvres et méprisés; travaillant dans les champs, en mercenaire, soignant les lépreux, avec ses premiers adhérents, ou courant (1), le balai sur l'épaule, nettoyer les églises négligées; aucun peintre, non plus, se présentant, pour glorifier la pauvreté, sous le manteau d'un gueux à la table de ses frères ou, avec le pain mendié, d'abord, dans la rue, à celle d'un cardinal!... (2)

Giotto, selon l'opinion commune, fut appelé à Assise par Giovanni di Muro de la Marche, ministre général entre 1296 et 1304 : il avait une trentaine d'années, alors, d'après la supputation la plus plausible, et, nécessairement, une

⁽¹⁾ Spec. perf. 57. Cf. 2 Cel. 3, 120.

⁽²⁾ V. plus haut et Spec. perf. 23; 2 Cel, 3, 18, 19, Bon. vII.

réputation déjà assez étendue l'avait désigné au choix des franciscains. Cependant, on ignore ses travaux antérieurs; peut-être n'avait-il fait auparavant que des tableaux d'autel, dans le genre de celui, représentant l'*Impression des stigmates*, exécuté pour Pise et conservé, aujourd'hui, au Louvre? Vasari fait précéder cet ouvrage par les fresques d'Assise, mais il en fournit une description si inexacte qu'il n'y a pas de motif, au contraire, étant donné l'archaïsme de l'œuvre, pour ne point supposer une erreur dans son classement chronologique, si tant est qu'il se soit jamais préoccupé d'un tel classement!

Nous avons déjà observé, à propos des cycles de peintures qui décorent la Basilique assisiate, que l'attribution de nombre de ces œuvres est très douteuse. En effet, le récit pictural de la vie de saint François qui se déroule, en 28 épisodes, sur les deux parois de la nef haute, bien qu'il soit attribué uniquement à Giotto, présente entre ses parties d'assez sensibles disparates de valeur et de facture. M. Venturi dénonce, par conséquent, la main de quatre maîtres différents, Giotto compris, dans l'exécution de cette série de fresques, les moins habiles, où se discernent des réminiscences byzantines ou autres, étant dévolues aux compagnons et aides du grand artiste, parmi lesquels, probablement, le romain Rusuti. De Giotto seraient seulement six ou sept de ces fresques, celles représentant Saint François adoré par un fou, la Mort et les funérailles du saint, l'Incrédule Jérôme vérifiant la réalité des stigmates, les Dames de Saint-Damien vénérant saint François mort et, peut-être, la Canonisation.

Les fresques ainsi désignées par M. Venturi comptent parmi les plus belles du cycle, celles dont l'accentuation vive et nerveuse frappe davantage, met dans le relief le plus saisissant le sujet de la scène: On y rencontre des physionomies et des attitudes superbes ou poignantes, d'une vivante observation; des aspects de désespoir morne et exalté, d'une vérité saisie et qui pénètre, tels, par exemple, ceux qu'il nous montre chez la fille du seigneur de Celano, à la vue du trépas subit de son père, ou chez les Dames

de Saint-Damien accueillant la dépouille mortelle de saint François.

On peut croire, pourtant, que si la participation effective de Giotto à l'exécution de ces peintures se restreignit à quelques épisodes, le travail entier fut accompli sous sa direction ou, du moins, sous la stimulation de ces exemples (1). Il domine là, comme partout où il paraît; sa conception se communique, mais non point le génie qui anime ses figures, faif parler les visages, rend les gestes expressifs... Ce sont, d'ailleurs, les profondes caractéristiques de ce mâle esprit, et que l'on rencontre, affirmées et développées dans ses œuvres subséquentes : la magnifique décoration de l'Arena, à Padoue, exécutée après 1305; celle des chapelles Bardi (après 1317) et Peruzzi, à S. Croce, comme aussi dans l'inspiration des reliefs du Campanile dont, vraisemblablement, il fournit les dessins à Andrea Pisano.

Nous avons déjà dit que la désignation des sujets choisis pour l'ornementation de la basilique franciscaine avait appartenu aux supérieurs de l'Ordre, car, à cette époque, non plus, d'ailleurs, que plus tard et même au xvie siècle, on n'abandonnait à leur libre fantaisie les artistes chargés de telles tâches, et il ne paraît pas au résultat que cette sujétion les empéchât de produire des chefs-d'œuvre. Mais si, autre part, comme à Chartres, à Amiens et à Reims, leur travail consistait, en majeure partie, à inventer la version plastique de cycles symboliques ou liturgiques, à Assise le problème était différent, puisqu'il s'agissait de peintures de la vie, de la traduction pittoresque d'événements tout récents.

La tradition d'une figuration semblable n'existait point ou si peu que chacun des épisodes que Giotto avait à peindre s'imposait à sa pensée comme une question à laquelle elle devait trouver en elle-même la solution la plus parfaite. Si

⁽¹⁾ MM. André Pératé et Bayet (ouvr. cités) adoptent également ce sentiment : « L'action de Giotto fut manifestement prépondérante », écrit le premier (p. 780). Et le second : « Ces fresques, considérées dans leur ensemble, attestent la même pensée, le même génie » (43).

l'on considère ces difficultés; la médiocrité des moyens d'un art encore embryonnaire, pour lequel tout était tentative et expérience, on saisira l'importance capitale des fresques dont le maître florentin et ses élèves ornèrent l'église supérieure et quelle influence ces illustrations, souvent heureuses, parfois géniales, toujours habiles, de scènes nombreuses et variées durent avoir sur les progrès techniques de l'art.

Quant à l'iconographie franciscaine même, le cycle giottesque d'Assise a fixé l'interprétation de la légende, donné un modèle dont les maîtres postérieurs ne s'écarteront à peu près plus. En somme, Giotto a résumé, en vingt-huit épisodes, (1) toute la carrière du petit pauvre. Nous croyons que le lecteur trouvera intérêt à l'énumération de cette série de fresques célèbres, accompagnée du texte complet ou abrégé de S. Bonaventure (2) que l'artiste s'est appliqué, avec une conscience minutieuse, à mettre en scène :

I. Saint François honoré par un fou (S. Bonaventure, ch. 1). « On dit qu'il y eut à Assise un homme très simple, que l'on croyait avoir reçu la science infuse par la puissance de Dieu, et qui, s'il rencontrait François dans la cité, ôtait aussitôt son manteau et l'étendait à terre à l'endroit où il devait passer; et il affirmait agir de la sorte parce que François était un homme digne de tout respect et honneur, destiné à opérer bientôt des choses grandes et merveilleuses qui le feraient magnifiquement honorer de tous les chrétiens. »

Les étapes de la conversion de François furent signalées par divers indices, et, spécialement, par les incidents relatés dans les fresques II et III :

II. Saint François donne ses vêtements à un pauvre chevalier (S. B. 1.) Durant la convalescence d'une maladie qu'il avait faite, on lui avait préparé des vêtements neufs; mais « il rencontra un chevalier, qui était très valeureux, mais pauvre et mal vêtu et, se dépouillant aussitôt de ses vêtements neufs, il en revêtit le chevalier déguenillé... »

III. Il voit un palais en rêve (S. B. 1.) « La nuit qui suivit ce jour, étant endormi, la divine clémence lui fit voir un grand palais, très beau et orné, plein d'armes et de bannières militaires toutes marquées de la croix de Christ, afin qu'il lui fût manifesté ainsi que la miséricorde faite par lui au pauvre chevalier, pour l'amour de Dieu, devait être récompensée par le ciel. »

⁽¹⁾ Trente-deux, dit Vasari; mais il a dû mal compter.

⁽²⁾ VITA ET COSTUMI DEL GLORIOSO SANTO FRANCESCO composta per Santo Bonaventura. Venetia, MDLVII.

Il se méprit, d'abord, sur le sens de cette vision, s'imagina y lire une prophétie de gloire mondaine, puis, détrompé, commença à se réformer et à se vaincre lui-même, à se donner aux pauvres et aux lépreux. C'est la période la plus poignante et la plus belle de la vie de François, que celle de ce dépouillement du « vieil homme », remplie d'élans, de retours blessés, de mouvements instinctifs de révolte, aussitôt réprimés et suivis de chants intérieurs de jubilation... Il faut en chercher le récit dans les *Trois Compagnons* et dans Thomas de Celano: S. Bonaventure passe rapidement sur ces préliminaires si significatifs de la conversion définitive, raconte le pèlerinage à Rome, puis continue:

IV. Le crucifix de S. Damien lui parle (S. B. 2). « Etant allé, un jour, à la campagne pour contempler et méditer plus tranquillement les choses célestes, se promenant dans le voisinage de l'église de S. Damien, laquelle par sa grande antiquité menaçait ruine, et y étant entré, par inspiration divine, pour faire oraison, agenouillé à terre devant l'image du Crucifié, il fut dans l'oraison rempli d'une non médiocre consolation spirituelle et, regardant avec des yeux éplorés la sainte croix du Seigneur, il entendit de ses oreilles une voix qui sortait de cette croix et qui, trois fois, lui dit : « François, va et répare ma maison qui (comme tu le vois) s'en va toute en ruines ».

Bernardone, le père de François, apparaît dans les légendes ainsi qu'un homme brutal et cupide. Il aimait pourtant son fils, au point de le gâter, de s'enorgueillir de ses prodigalités et de ses fréquentations dispendieuses, à cause, peut-être, du lustre qui en rejaillissait sur le crédit de sa maison. Cet enfant, promis à la renommée, à une destinée plus haute, sans doute, que celle de ses parents, il le vit avec un chagrin mélangé de stupeur et d'indignation affirmer l'incroyable résolution de renoncer à tout, pour vivre en mendiant volontaire, avide d'opprobres et d'humiliations. La déception de ses ambitions le rendit impitoyable : il pourchassa âprement François, afin de le contraindre à réintégrer le logis que, entraîné par sa vocation, il avait déserté. Enfin, de guerre lasse, il exigea qu'il comparût devant l'évêque d'Assise pour renoncer à tous ses biens et restituer « toutes les choses qu'il avait de lui ». Nous avons cité, dans notre premier chapitre, la dramatique version de ces

faits, tracée par les Trois Compagnons. Selon sa coutume, saint Bonaventure n'en garde que la substance :

V. Saint François renonce à ses biens (S. B. 2). « Le véritable ami de la pauvreté se montra très prompt à répondre à ce désir et, étant venu devant l'évêque, il ne put supporter aucun délai, n'attendit pas que quelqu'un parlât, ni ne dit un mot lui-même, mais se dépouilla aussitôt de tous ses vêtements et les restitua au père... Et cela ne lui suffisant pas, rempli de merveilleuse ferveur et d'enivrement spirituel, il se tira encore les chausses et, se présentant tout nu à la vue de chacun, il se tourna vers le père et dit : « Jusqu'à présent, je t'ai appelé mon père sur la terre; dorénavant, je pourrai dire avec sécurité : Pater noster qui es in cœlis... en qui j'ai reporté tout mon trésor, toute ma confiance et tout mon espoir. » L'évêque, voyant cela, et émerveillé de l'extrême ferveur du saint homme de Dieu, se leva aussitôt et, avec beaucoup de larmes le recevant entre ses bras, le couvrit de son manteau (1) ».

Ainsi François avait repris la nudité originelle pour marquer que rien de son ancienne vie ne le suivrait dans la nouvelle, d'autant plus libre qu'elle serait pauvre et sans issue que vers Dieu. Les disciples, bientôt, lui viennent, conquis, un à un, par le vertigineux attrait de la souffrance et du sacrifice. Il y eut, alors, entre eux, des paroles telles que, dequis l'Évangile, la terre n'en avait plus entendu de pareilles. Lorsqu'ils furent douze, malgré les objections timorées de ses adhérents, intimidés à l'idée de paraître devant la majesté du pontife romain, il décida d'aller avec

⁽¹⁾ Nous signalerons, par exception, une belle représentation flamande de cette scène que l'on a pu admirer à l'Exposition des Primitifs à Bruges, (Catalogue, n° 150), et dont M. G. Hulin attribue, avec grande vraisemblance, le mérite à un peintre brugeois, Jan Provost († 1529). Cette peinture a dû appartenir à un ensemble plus considérable, aujourd'hui dispersé, et dont les éléments ont été puisés dans S. Bonaventure. L'artiste a suivi très ponctuellement les indications du texte et nous montre, en des scènes accessoires, François quittant l'évêché couvert du « pauvre manteau usé d'un laboureur », don du prélat, et sur l'étoffe duquel il avait tracé une croix à la craie; et, plus loin, sa rencontre avec des voleurs. (Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVI^e siècle, par G. Hulin. I. Jan Provost, Gand, 1902, p. 27).

Puisque nous parlons d'une œuvre flamande, nous citerons aussi la superbe tapisserie, sur fond bleu, exécutée dans notre pays et offerte, vers 1479, à la Basilique d'Assise, par Sixte IV, issu, comme on sait, de l'Ordre franciscain. Le pape s'y est fait représenter entre ses prédécesseurs, Nicolas IV et Alexandre V, qui appartenaient, également, à l'Ordre. On y voit, en outre, autour de la figure de S. F. recevant les stigmates, le « docteur séraphique », S. Bonaventure, S. Antoine de Padoue, S. Claire, etc. V. Augusta Perusia (Sett. ott. 07): Illustri francescani in un affresco, in un arazzo... par G. Cristofani.



Giotto et son école.

LE RÊVE D'INNOCENT III.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).





Giotto et son école.

SAINT FRANÇOIS INSTITUE LA FÊTE DE LA CRÈCHE A GRECCIO.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).



eux, à Rome, pour solliciter du Pape l'approbation de l'Ordre. S'étant mis sur le passage d'Innocent III, celui-ci, le prenant pour un quémandeur quelconque, le fit écarter de sa présence.

VI. Vision d'Innocent III (S. B. 3. (1). Mais, « en ce même temps, ce Pontife eut une vision envoyée du ciel... Il vit, en dormant (ainsi qu'il le raconta depuis), que le temple de S. Jean de Latran menaçait ruine, lequel temple un pauvre homme méprisé et chétif empêchait de tomber, en le soutenant de l'épaule. Ce qu'ayant vu : « Celui-ci, se dit-il, est certainement celui qui, par l'œuvre et la doctrine, soutiendra l'église de Christ ».

VII. Innocent III autorise l'Ordre (S. B. 3). « Et, rempli à cause de cela d'une grande et particulière dévotion envers le saint homme... il approuva la règle (2) et lui donna un bref et une patente par laquelle il lui ordonnait de prêcher la pénitence ».

Giotto poursuit alors sa transcription graphique des récits de l'annaliste, en s'inspirant principalement des faits et événements miraculeux de la vie du saint, qu'il s'efforce de traduire avec une exactitude littérale:

VIII. Saint François apparaît aux frères sur un char de feu. (S. B. 4). Un jour, à l'époque où les frères habitaient encore à Rivo-Torto, la cabane « abandonnée de tous » près d'Assise, François étant absent du logis, voici que, vers minuit, alors que quelques frères se reposaient tandis que d'autres persévéraient dans l'oraison, un char de feu d'une merveilleuse splendeur, entrant par la porte de la cabane et tournant cà et là, fit trois fois le tour de la chambre. Et, sur ce char on voyait un globe ayant la semblance du soleil et qui illuminait toute la maison. Cette vision remplit d'étonnement ceux qui veillaient et réveilla et remplit, en même temps, de terreur ceux qui dormaient, mais bientôt, « tous comprirent que le père saint, étant absent corporellement d'au milieu d'eux, était pourtant présent en esprit » (3).

IX. Vision d'un frère qui voit dans le ciel le siège apprêté pour saint François (S. B. 6). « Un frère très dévot », qui n'était autre que frère Pacifique, roi des vers, étant entré dans une église abandonnée avec le petit pauvre, fut ravi en

⁽¹⁾ Il existe un doublet de cette légende dans la vie de saint Dominique.

⁽²⁾ L'approbation d'Innocent III fut simplement verbale; rendu défiant par l'expérience à l'égard des innovations outrées en matière de dévotion, il encouragea l'initiative de François, mais voulut mettre la nouvelle communauté à l'épreuve avant d'en consacrer officiellement l'existence. Cette reconnaissance n'eut lieu qu'en 1223, époque à laquelle Honorius III sanctionna par une bulle la Régie définitive qui, pour cette raison, retint le nom de Regula Bullata.

⁽³⁾ Giotto a représenté saint François dans le char, et, à son exemple, l'Angelico dans le panneau du Musée de Berlin, que M. de Mandach (ouvrage cité, p. 217) reproduit, sous le titre, à notre avis erroné, d'Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine (à Arles).

extase et vit au ciel un siège orné « de pierres précieuses et resplendissant de merveilleuse gloire », parmi beaucoup d'autres moins beaux, et une voix lui dit qu'il était destiné à « l'humble François ».

- X. Saint François chasse les démons d'Arezzo (S. B. 6). « Il advint qu'il alla à Arezzo à un moment où la cité, toute troublée par la guerre intestine et la sédition, était proche de sa ruine complète, et, logeant en un bourg hors des murs, il vit au-dessus de la ville beaucoup de démons... Et il envoya frère Sylvestre, homme plus simple qu'une colombe, comme son trompette, lui disant : « Va-t-en devant la porte de la cité et là, de la part de Dieu tout-puissant, commande aux démons, en vertu de la sainte obéissance, qu'aussitôt ils s'apprêtent à sortir de ce lieu ». Et frère Sylvestre, ayant exécuté l'ordre du saint, aussitôt toute la cité se pacifia ».
- « Le pauvre de Christ, dit saint Bonaventure, n'avait que deux monnaies qu'il put donner avec un libéral amour, pour les autres - son âme et son corps ». Il rêvait de les donner pour la conversion des infidèles, car il pensait qu'il fallait s'efforcer de les conquérir, non par les armes, mais par l'amour. Toute l'Europe était croisée, à ce moment, et s'efforcait de soutenir les croulants royaumes chrétiens créés, en Orient, par Godefroid de Bouillon et ses preux. François, lui aussi, alla combattre pour la foi, mais à sa manière, dans l'équipement d'un véritable soldat du Christ, avec la paix et la pauvreté. Il débarqua en Egypte avec quelques frères, parmi lesquels frère Elie, assista à la désastreuse bataille de Damiette, et, se dirigeant vers l'intérieur du pays, parvint sans encombre jusqu'au Soudan Melek-el-Kamel qui, surpris, sans doute, par la tranquille audace de sa démarche et le prestige de sa séduction personnelle, l'accueillit avec bienveillance.

XI. Saint François devant le Soudan (S. B. 9). « Un jour il dit à ce prince : « Si, à cause de la loi de Mahomet, tu hésites à recevoir la foi de Christ, ordonne que l'on allume un grand feu et moi avec tes prêtres j'entrerai dans les flammes, afin qu'ainsi on voie quelle foi on doit tenir pour plus certaine et plus sainte. » A quoi le Soudan répondit : « Je ne crois pas qu'aucun de mes prêtres voulût s'exposer au feu pour défendre sa foi » et il disait cela, parce qu'il vit, aussitôt que François eût parlé, un de ses plus vieux prêtres, homme de grande réputation et crédit, s'en aller de sa présence.

XII. Les frères voient saint François soulevé de terre (S. B. 10). La nuit, il s'en allait pour prier dans des solitudes et des églises abandonnées; et là, il fut vu, tandis qu'il priait, les mains étendues en forme de croix, soulevé de terre et enveloppé d'une nuée lumineuse.

XIII. Saint François institue la fête de la crèche, à Greccio (S. B. 10). Trois ans avant sa mort, il se proposa de représenter la mémoire de la Nativité de Jésus-

Christ près du village de Greccio... Il fit préparer une crèche, y fit mettre du foin et ordonna qu'on amenât un bœuf et un âne. « L'homme de Dieu était devant la crèche, tout rempli de dévotion, de pitié et de larmes, et au comble de l'allégresse. On célébrait alors beaucoup de messes sur ladite crèche, le lévite de Christ, François, chantant l'Evaugile... Et un chevalier très valeureux et véridique affirma avoir vu un enfant merveilleusement beau qui dormait en cette crèche ». (1).

XIV. Miracle de la source (S. B. 7). Une autre fois que « parce qu'il était affaibli, il se faisait porter sur l'âne d'un pauvre homme, celui-ci, fatigué du chemin long et âpre et défaillant de l'ardeur de la soif, commença à crier avec grande instance derrière le saint homme : « Hélas! je me meurs de soif! » Ce qu'entendant, le saint homme aussitôt se jeta à bas de l'âne et, agenouillé à terre, il leva les mains au ciel et, finalement, lorsqu'il eut terminé l'oraison, il dit à cet homme : « Cours à cette pierre, et là tu trouveras une eau vive ».

XV. Saint François prêche aux oiseaux (S. B. 12). « Ayant reçu de frère Sylvestre et de sœur Claire « le commandement divin » d'aller prêcher par le monde, il partit en grande ferveur et « approchant de Bovagna, il atteignit un certain lieu, dans lequel était réunie une grande multitude d'oiseaux de diverses sortes; lesquels, voyant le saint homme, rapidement accoururent à cet endroit; et il les salua comme s'ils avaient été doués de raison et il les pria tous qu'ils voulussent diligemment écouter de lui la parole de Dieu...»

XVI. Il prédit la mort du seigneur de Celano (S. B. 11). « En un autre temps, après son retour d'outre-mer, s'en allant à Celano pour prêcher, un certain seigneur le supplia avec grande dévotion de venir manger avec lui. Ayant prié avant que l'on ne commençât à manger... il appela familièrement son bon hôte à part et lui dit : « Voici, hôte mon frère, que, vaincu par tes prières, je suis venu pour manger dans ta maison, maintenant fais attention à ce que je te dis, car je te dis que tu n'es pas pour manger ici aujourd'hui, mais autre part; c'est pourquoi, confesse-toi sans tarder de tous tes péchés... » Cela fait, ils se mirent finalement à table et, les autres commençant à manger, l'hôte tout à coup rendit l'âme... »

XVII. Il prêche devant le Pape et les cardinanx (S. B. 12). « Devant, un jour, à la persuasion du révérendissime cardinal d'Ostie, prêcher devant le pape et les cardinaux, et ayant appris par cœur un sermon qu'avec grande application il avait composé, quand il fut ensuite au milieu d'eux pour parler à leur édification, il oublia de telle façon tout ce qu'il devait dire, qu'il ne put dire un mot. Et, avec une vraie humilité, racontant ce qui lui était arrivé, il invoqua le secours et la grâce de l'Esprit-Saint, et, aussitôt, commença à abander en paroles si efficaces que, clairement, il apparut que c'était, non pas lui, mais l'Esprit du Seigneur qui avait parlé ».

XVIII. Il apparaît au chapitre d'Arles. (S. B. 4). « Une fois, dans le chapitre d'Arles où prêchait le savant et saint prédicateur, à présent illustre confesseur au ciel, saint Antoine de Padoue, prêchant, dis-je, ce digne homme, sur le titre de la croix de Christ: IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM, un certain frère

⁽¹⁾ L'ermitage de Greccio, qui possède comme nous l'avons dit une image très ancienne de S. F. recèle également, dans la même chapelle de S. Lucia, une fresque, d'une conception beaucoup plus simple que celle de Giotto, représentant cette scène (Aug. Per, oct. 06).

de grande vertu, nommé frère Menaldo, regardant par inspiration divine vers la porte du chapitre, vit de ses yeux le saint homme François soulevé en l'air, qui tenait les mains étendues en forme de croix et donnait la bénédiction aux frères ».

Un jour, cheminant dans la Marche d'Ancône avec frère Egide, François, qui chantait, s'interrompit pour dire à son compagnon que l'Ordre serait semblable à un pêcheur qui, retirant ses filets surchargés, ne conserverait que les gros poissons et rejetterait les petits à l'eau (1). Et, en dépit de sa foi, Egide resta, sans doute, perplexe devant la sécurité de cette affirmation, tandis qu'il regardait François, se regardait lui-même, puis l'étendue immense du pays, et qu'il songeait à frère Bernard et à frère Pierre, partis d'un autre côté et qui, avec eux deux, et également pauvres et inconnus, formaient, à ce moment là, toute la communauté... Cependant, la dixième année, depuis lors, n'était pas écoulée que les frères mineurs comptaient des provinces dans toute l'Europe. Et l'Ordre, déjà, avait eu des martyrs et, aussi, des révoltés. La petite troupe heureuse d'Assise avait servi de noyau à une agglomération énorme d'hommes; tout un peuple de moines s'était levé autour d'elle, épars et divers d'origine, de race, de volonté, d'aspirations, et à tous les membres duquel, bientôt, la loi de simplicité allait ne plus suffire. Cette loi, essence de la pensée de François, secret de sa force et de son succès, elle était méconnue, même à ses côtés, et désobéie. Alors, pour ne pas l'enfreindre lui-même et demander à l'obéissance ce que l'amour ne donnait plus, il résigna le gouvernement de l'Ordre et, les six dernières années de sa vie, vécut parmi les frères, tantôt ici, tantôt là, partageant son temps entre le soin du salut du prochain et les douceurs de la contemplation. Et, quelquefois, il s'en allait en des lieux secrets et solitaires, cherchant un endroit tranquille où il pût plus librement se tourner vers Dieu, rendre, dans la méditation, à sa pensée et à son âme cette fraîcheur qui se voile de

⁽¹⁾ Fioretti: Appendices: Vie de frère Egide, I.



Giotto et son école.

SAINT FRANÇOIS PRÊCHE AUX OISEAUX.
(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).





Giotto et son école.

MORT DU SEIGNEUR DE CELANO, HÔTE DE SAINT FRANÇOIS.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).



grossièreté dans le commerce habituel de la vie et des hommes.

C'est dans ces dispositions, également, qu'il gravit le mont de la Vernia, d'où il devait redescendre, stigmatisé, à la suite d'une vision que notre texte décrit de la sorte :

XIX. Impression des stigmates (S. B. 13). « Le matin de l'Exaltation de la Sainte Croix, étant en oraison en une partie très couverte et solitaire du mont, il vit un séraphin qui avait six ailes comme enflammées et lumineuses, lequel descendait vers lui des hauteurs du ciel. Et, entre les ailes, apparut l'effigie d'un homme crucifié... Deux ailes s'élevaient au-dessus du corps, deux autres étaient déployées pour voler et les dernières couvraient tout le corps ».

Deux années, les dernières, suivent, belles, ardentes, extasiées. Le respect grandissant des frères, la vénération des grands et l'amour des humbles ne l'ont pas changé : il est toujours simple, souriant, et quelquefois — lorsqu'il compose ou chante le Cantique des Créatures — lyrique. Les stigmates et la maladie qui le détruit et le décharne lui infligent de cuisantes douleurs; mais, en même temps que l'âpreté de celles-ci, observe saint Bonaventure, qui le compare à Job, croissait la vigueur de son esprit. Car, ajoute, ailleurs, le docteur séraphique : « Là où est l'amour ne pénètre ni faiblesse, ni nonchalance ».

A certains moments de lassitude, François évoquait le passé, l'inénarrable enchantement des débuts — et il soupirait, « il brûlait d'un grand désir de revenir aux premiers temps de son humilité », à l'époque où il soignait les lépreux... Et il s'exclamait tristement : « Nous avons fait peu de fruit! » (1) Mais, ensuite, il se rassérénait en considérant les stigmates, la faveur qu'il avait reçue de reproduire la semblance des plaies du Christ dans sa chair vive : et cette pensée lui faisait porter ses souffrances comme une béatitude.

Saint Bonaventure raconte les jours suprêmes de saint François avec une émotion contenue et un sobriété très poignantes; il n'a pris dans les légendes antérieures que

^{(1) 1} Cel, 2, 6; Bon. xiv.

les détails principaux, et chacun de ces détails, chacune des paroles, chacun des gestes du *poverello* prend, dans la solennité de l'heure, une beauté et une gravité augustes, parce que, peut-être, ils vont être les derniers et qu'au seuil du silence, le mourant semble vouloir ramasser en eux, pour les rendre inoubliables à ses disciples, toutes les significations de sa vie.

Étendu nu sur la terre nue, c'est ainsi qu'il avait voulu attendre « notre sœur, la Mort »; mais, il tressaillit de joie lorsque le compagnon qu'il appelait son gardien et auquel il obéissait, s'approchant, chargé d'une tunique, d'une corde et d'une paire de braies, lui dit : « Je te donne ces choses, pour l'amour de Dieu, comme à un pauvre que tu es. Toi, reçoisles en vertu de la sainte obéissance. » — C'est ainsi que le Renoncement, la Pauvreté et l'Obéissance parurent à son chevet funèbre.

Il faudrait tout citer. Après avoir béni les frères, présents et absents, et prédit les tribulations prochaines de l'Ordre, il se fit lire la Passion selon saint Jean, récita le psaume *Voce mea ad Dominum clamavi...*

XX. Mort de saint François (S. B. 14). « La sainte âme, déliée de la chair et absorbée dans l'abîme de la clarté divine, le bienheureux passa de cette vie et se reposa dans le Seigneur. Et un de ses frères et disciples vit cette bienheureuse âme emportée là-haut par une blanche nuée qui avait la forme d'une étoile resplendissante... »

XXI. Il apparaît le jour de sa mort à un frère et à l'évêque d'Assise (S. B. 14). En ce temps là était ministre des frères, dans la Terre de Labour, frère Austino, homme vraiment saint et juste, qui, étant arrivé à l'extrémité de ses jours, avait depuis longtemps perdu la parole. Tous ceux qui étaient autour de lui l'entendant, il s'écria tout à coup : « Attends-moi, père, attends-moi, afin que je vienne avec toi! » Et les frères, très étonnés, cherchant ce que ces mots voulaient dire, lui demandèrent à qui il parlait de cette façon, et il leur répondit : « Ne voyezvous pas notre père François qui s'en va au ciel? » En ce même temps, l'évêque d'Assise était allé en pèlerinage à l'église de S. Michel au Mont Gargano, auquel le bienheureux François apparaissant, la propre nuit de son trépas, lui dit ainsi : « Voici que je laisse le monde et m'en vais au ciel ».

XXII. Jérôme, gentilhomme d'Assise, se convainc de la réalité des stigmates (S. B. 15). Lorsque saint François fut mort, les frères découvrirent les stigmates et la plaie du côté qu'il avait toujours tenue cachée. Aussitôt que le bruit du trépas de François se répandit, tout le peuple accourut à Sainte-Marie des Anges et, afin d'ôter tout doute sur le miracle, « beaucoup de citoyens d'Assise furent adnis à voir ces saints stigmates, à les contempler et à les baiser ». Et, parmi

eux, il y eut un chevalier très instruit, nommé Jérôme, incrédule comme saint Thomas, qui vérifia l'authenticité des stigmates en les touchant de ses mains.

Le lendemain matin, tous les habitants et le clergé d'Assise vinrent à la Portioncule, et ils levèrent le saint de ce lieu où il était mort, avec des hymnes et des laudes funèbres et triomphales — et ils portaient tous des rameaux d'arbres. Le cortège suivit le beau chemin qui conduit de la vallée de Sainte-Marie des Anges sur les hauteurs de la cité.

XXIII. Sain't François mort honoré par Madame Claire et les Pauvres Dames, à S. Damien (S. B. 15). Mais il fit un détour, dans le but de passer devant le couvent de S. Damien, de l'autre côté de la ville, de manière que la fille spirituelle de François, Claire, et les Pauvres Dames pussent contempler, une dernière fois, les traits du bienheureux, « leur guide et leur maître ».

XXIV. Canonisation de saint François (S. B. 15). Le pape Grégoire IX « venant en personne dans la cité d'Assise, en l'année de l'Incarnation du Seigneur 1228, le dimanche 16 de juillet, avec beaucoup de cérémonies et grande solennité, il inscrivit le bienheureux père dans le catalogue des saints ».

XXV. Saint François apparaît à Grégoire IX (S. B. p. 108). Avant qu'il ne le canonisât, ce pape avait quelques doutes au sujet de la plaie du côté. « Une nuit, le bienheureux François lui apparut en songe et, montrant sur son visage une insolite dureté et sévérité, et le reprenant du doute qu'il avait dans le cœur, il leva son bras droit et découvrit la plaie ».

XXVI. Saint François guérit un blessé à mort (S. B. p. 110). En Catalogne, près de la cité d'Ilerda, un homme de bien, nommé Jean, avait été blessé mortellement dans une embuscade, et il attendait sa fin, abandonné des médecins et, même, à cause de la corruption de ses blessures, de sa femme, lorsque implorant saint François, « il vit un homme vêtu de l'habit de frère mineur qui lui parut être entré par la fenêtre et lui dit : « Puisque tu as eu confiance en moi, voici, le Seigneur te délivrera ». Et il lui semblait qu'il enduisait ses plaies avec un certain onguent. Et aussitôt qu'il sentit le suave toucher de ces mains sacrées qui, par la vertu des stigmates, avaient puissance de guérir, toute corruption sortit de ses plaies... »

XXVII. Saint François ressuscite une femme (S. B. p. 113) à Monte Murano, près de Benevento, afin qu'elle puisse se purifier d'un péché qu'elle n'avait jamais confessé et être rendue digne ainsi de la vie éternelle : « Le clergé du lieu étant réuni, la nuit, pour chanter autour du corps les psaumes accoutumés et faire les vigiles et oraisons ordinaires, tout à coup la dame se dressa en pied sur le catafalque... »

XXVIII. Saint François délivre un hérétique (S. B. p. 126). Un nommé Pierre d'Assise, accusé d'hérésie et donné en garde à l'évêque de Tivoli, ayant supplié saint François, celui-ci « lui apparut, et étant descendu dans la prison l'appela par son nom et lui ordonna de se lever ». Mais bien qu'il vit ses liens rompus et toutes les portes miraculeusement ouvertes, de stupeur il se mit à crier, de sorte que les gardes accoururent, puis l'évêque « qui, ayant entendu tout l'ordre et la succession de l'événement, reconnut manifestement la puissance de Dieu et adora le Très-Haut ».

Dans l'église basse, transept droit, se présentent encore trois fresques, dues, soit à Giotto, soit, plus probablement, à des imitateurs du maître, et dont le sujet, emprunté à saint Bonaventure, illustre des miracles posthumes de saint François, rapportés en ces termes par l'annaliste:

Il y avait un petit garçon, âgé à peine de sept ans, fils d'un notaire de Rome, qui, désirant aller à l'église de Saint-Marc avec sa mère et ayant été forcé par celle-ci de rester à la maison, se jeta par une fenêtre de la maison dans la rue et expira sur le coup. La mère qui n'était pas encore loin, entendant le bruit de la chute et inquiète de son enfant, revint vivement sur ses pas et retrouvant ainsi le fils qui lui avait été si soudainement enlevé par une si malheureuse circonstance, elle commença à se frapper elle même et, attirés par ses cris de douleur, tous les voisins sortirent pour se lamenter avec elle. Il y avait, alors, un certain bon frère de l'Ordre des mineurs, nommé Ralio, qui était venu là pour prêcher, lequel s'approcha de l'enfant et, plein de foi, dit au père : « Crois-tu que le saint serviteur de Dieu, François, puisse ce tien fils ressusciter de la mort à la vie? », lequel répondit le croire fermement... Ce frère et son compagnon se prosternèrent à terre en oraison, conviant tous les assistants à prier avec eux. Et, bientôt, l'enfant commença à s'agiter, à ouvrir les yeux, à lever les bras, puis s'étant mis tout à coup sur ses pieds, sain et gaillard, il commença à marcher en présence de tous... (S. B. p. 124).

Le peintre a figuré à la fois les deux péripéties principales de l'histoire, l'accident et le miracle : On voit, ici, la maison, d'où choit l'enfant; là, l'église de Saint-Marc devant laquelle, tandis que les frères, entourés de nombre de personnages agenouillés, invoquent saint François qui apparaît au ciel, l'enfant ressuscite. L'autre prodige, illustré en deux fresques, placées à l'entrée de la chapelle Orsini, est narré de la sorte par saint Bonaventure :

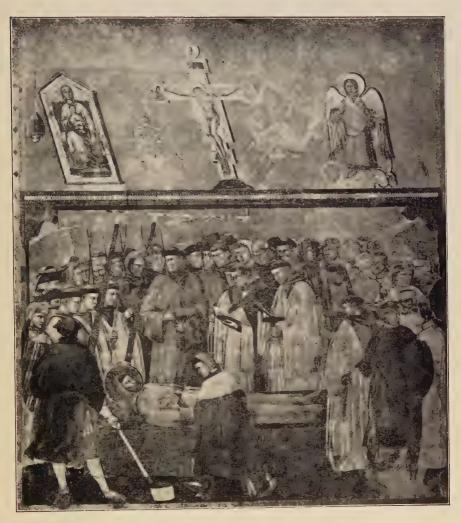
Dans la cité de Sessa, une maison s'étant subitement écroulée, un enfant fut enseveli dans les ruines et tué. Beaucoup d'hommes et de femmes accourus de tous côtés au bruit, tirant les planches et les décombres, trouvèrent le pauvre enfant mort et le rendirent à sa mère éplorée, laquelle, remplie de larmes très amères, criait avec des accents douloureux: « O saint François! ô saint François! rends-moi mon fils!» Et, avec elle, tous ceux qui étaient présents demandaient le secours du bienheureux François. Cependant, l'enfant ne revenant pas à la vie, ils posèrent le cadavre sur le lit, attendant le lendemain pour l'ensevelir. Mais la mère ayant confiance dans le Seigneur fit le vœu de garnir d'une nouvelle nappe l'autel de saint François s'il rendait la vie à son fils, par les mérites du saint. Et voici que, vers le soir, l'enfant commença à bouger et, ses membres se réchauffant, il revint à la vie et se levant, sain et et gaillard, il se mit à louer et à remercier Dieu et le bienheureux François.



Giotto et son école.

L'IMPRESSION DES STIGMATES.
(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).





Giotto et son école.

JÉRÔME, GENTILHOMME INCRÉDULE, EXAMINE LES STIGMATES DE SAINT FRANÇOIS.

(Assise. Eglise supérieure de Saint-François).



La représentation de cet événement est subdivisée en deux fresques : l'une où, devant la maison effondrée, on relève le corps de la victime, pendant que la mère s'abandonne à l'excès de son désespoir; l'autre où le saint invoqué surgit pour faire revenir l'enfant en cette « vallée de larmes », en même temps qu'au seuil de la maison, le père congédie joyeusement les gens venus pour assister aux obsèques. Certains voudraient, à la suite de Vasari, identifier parmi les physionomies très expressives de ces peintures celles du Dante et de Giotto lui-même : Conjectures sur lesquelles l'imagination peut rêver, mais qui n'ont d'autre fondement que légendaire.

Les fresques et les panneaux de l'église de S. Croce, à Florence, sont postérieurs, de longtemps, aux peintures d'Assise (1). Les fresques de la petite chapelle Bardi sont très supérieures par l'ordonnance et l'équilibre des compositions à celles de la Basilique, mais — la restauration, peut-être, n'est pas étrangère à cette impression — dans leurs formes plus arrêtées, elles semblent froides et, même, un peu compassées à la comparaison de la version initiale. Le peintre, cependant, n'a rien modifié à ses imaginations primitives; sa technique, seule, s'est fortifiée. Grâce à elle, il répète les mêmes histoires avec une virtuosité accrue, proche de la perfection, souvent, mais, aussi, avec un moindre enthousiasme, une ardeur attiédie par la maturité de l'âge... Tellement qu'établissant un parallèle entre les deux cycles, la préférence ne sera dévolue à S. Croce que pour deux des scènes illustrées dans la chapelle Bardi : Saint Francois renoncant à son père et la Mort du saint.

Depuis ses débuts à Assise, une vingtaine d'années se

⁽¹⁾ Les épisodes représentés à S. Croce sont — dans la petite chapelle Bardi, ceux analysés plus haut sous les numéros V, XI, XVIII, XX et XXI; — sur l'armoire de la sacristie (aujourd'hui au Musée ancien et moderne), V à VIII, XVIII à XX. Les deux séries comprennent, en outre, l'Approbation de la Règle par Honorius III; et la seconde, le Martyre de cinq franciscains au Maroc qui n'existent point à Assise. Dans la Mort de saint François de l'armoire de la sacristie, le gentilhomme incrédule figure aussi, comme, du reste, désormais, dans toutes les reproductions de cette scène.

sont écoulées; Giotto, à l'école de son propre génie et de l'expérience des œuvres, a appris à se borner, à concentrer ses effets pour en accroître l'intensité. Sa science du décor s'est considérablement augmentée et, aussi, son art de la mise en scène : Sa conception qui a toujours été sculpturale a raffermi et resserré, en quelque sorte, ses lignes; ses acteurs, moins nombreux, ne se présentent plus, comme en maintes des fresques d'Assise, en groupes confus et flottants; les gestes, également, ne semblent plus comme émoussés, comme inachevés à cause des défauts de l'exécution. Tout le jeune et viril héroïsme de saint François, tout ce qu'il y avait en son esprit de décision prompte à se signifier par des actes péremptoires semble apparaître en cette lunette de la chapelle Bardi où Giotto a figuré l'épisode célèbre du Renoncement : Quel contraste savamment dépeint entre la physionomie courroucée du père et celle, extasiée, du fils, entre le mouvement d'aveugle fureur et de rancune de l'un, retenu à grand' peine par ses amis, et la candeur résolue et fière de l'adolescent. Dans la Mort de saint François, autour du lit sur lequel les restes du saint reposent il n'a disposé que quelques personnages : au premier plan, agenouillé, Jérôme, le chevalier incrédule, qui examine la plaie du côté: puis, quelques frères qui baisent et vénèrent les stigmates, tandis que l'un d'entre eux contemple avec ravissement l'âme de François enlevée dans les airs et que d'autres. rangés symétriquement aux extrémités du catafalque, entonnent les chants consacrés. Composition admirable, où règne on ne sait quelle solennité triste et tendre; reflet singulièrement fidèle des sentiments qui agitaient les frères au chevet mortuaire de leur maître, partagés qu'ils étaient entre la douleur de la séparation éternelle et les certitudes spirituelles engendrées par les stigmates.

La série de petits panneaux quadrilobés de l'armoire de la sacristie de S. Croce semblent dus à Taddeo Gaddi ou à quelque autre disciple de l'école : Certaines parties de cette œuvre, reproduction en miniature des fresques de Giotto. sont d'une facture remarquable; d'autres, d'une exécution insuffisante et molle.

On n'invente plus, on paraphrase des paroles, on répète des gestes qui, n'étant plus la manifestation immédiate d'une pensée personnelle, restent vagues et incertains. Le génie raréfie l'atmosphère autour de lui et ceux qui le suivent ont peine à respirer dans leur art : tout pour le chêne est herbe, et que son ombre tue. Ainsi de Giotto et de ses successeurs. les plus proches, surtout, parmi lesquels quelques-uns, seulement, se distinguent, et pas toujours avec évidence, de la masse de l'école : Taddeo Gaddi, entre autres, dont les rudes fresques, celles de S. Croce, par exemple, (la Vie de la Vierge), semblent une réplique sommaire des inspirations giottesques, et Bernardo Daddi, peintre minutieux, miniaturiste presque, de petits tableaux d'autel d'un coloris vif, qui penche la tête de ses Vierges tendres à la mode siennoise. Et, en somme, à la suite de la disparition de Giotto (†1337), c'est l'influence de la peinture siennoise qui tend à prédominer, même à Florence. L'art bref et énergique de Giotto, qui sacrifie peu au charme et au décor, fléchit devant les séductions de l'art siennois, de la vision opulente, empreinte d'une étrange morbidesse, dont les œuvres d'Ambrogio Lorenzetti ou de Simone di Martino reçoivent un si spécial attrait.

Le fait, tout le fait, est dans Giotto, admirablement narré, avec tous les détails positifs et observés nécessaires à sa parfaite compréhension: c'est une prose, dont la trame souple et solide drape la pensée ou, mieux, la sculpte. Et cette pensée apparaît là, lucide et forte, reflétée partout dans les gestes et les expressions, mais attachée au sol; sachant voir, mais non rêver, jamais emportée par l'imagination jusqu'aux confins du songe, jamais, par la prière, jusqu'aux approches de l'extase...

C'est pourquoi, dans la suite du siècle, la puissance giottesque le cède à l'insinuante et un peu féminine grâce de Sienne (1), à la prédilection de celle-ci pour l'allégorie. L'art

⁽¹⁾ M. Enrico Brunelli a signalé dans l'Arte (1903, nov.-déc.) un polyptyque,

de la cité de la Vierge envahit l'Italie centrale, Pise et Florence même, où son influence s'affirme, là, au Camposanto, dans le réalisme symbolique de l'auteur du *Triomphe de la Mort*; ici, dans le réalisme scolastique du 'cycle dominicain de la chapelle des Espagnols, œuvre présumée d'Andrea di Firenze; à S. Maria Novella, enfin, dans les fresques du *Jugement dernier*, de l'*Enfer* et du *Paradis*, œuvre d'Orcagna ou de son frère Nardo. Il conquiert les Marches, l'Ombrie, Assise, où Simone di Martino et Pietro Lorenzetti ont marqué leur trace comme Cavallini, Cimabue et Giotto. Et sa tradition onctueuse et sentimentale est portée jusqu'au début du xvie siècle dans l'œuvre séduisante et manièrée du Pérugin, Pietro Vannucci...

conservé dans l'église d'Ottana (Sardaigne), d'auteur inconnu, travaillant sous des influences, florentine pour la conception, siennoise pour la forme. L'œuvre est consacrée à glorifier saint François et saint Nicolas, dont les figures peu marquantes occupent le panneau central; sur le panneau de droite, se trouvent 8 histoires de la vie de l'évêque de Myre; sur celui de gauche, 8 histoires de la vie de S. F.: le Rêve de S. F.; le Renoncement à son père (évidemment inspiré de Giotto); le Rêve d'Innocent III; la Confirmation de la Règle; S. F. sur un char de feu; le Sermon aux oiseaux; l'Impression des stigmates et la Mort. Il est à présumer que cette peinture, qui a beaucoup souffert des injures du temps et des restaurateurs, date du milieu du xive siècle. On peut assigner la même antiquité à une peinture d'allures giottesques conservée au couvent de S. Urbano, ancien petit ermitage, situé sur les cimes, parmi les châtaigniers et les chênes verts. Elle fait mémoire d'un souvenir local, rapporté par S. Bonaventure (V. Cf. 1 Cel, 21) : « Etant une fois à l'ermitage de S. Urbano, assailli d'une très grave maladie, se sentant faiblir, il demanda un verre de vin pour se restaurer; il lui fut répondu qu'il n'y avait pas là de vin qu'on pût lui donner. Il commanda alors qu'on lui apporta de l'eau et l'ayant bénie, elle se changea subitement en vin... »



Giotto et son école.
RÉSURRECTION DU FILS DU NOTAIRE DE ROME.
(Assise, Eglise inférieure de Saint-François).



L'AGE DE LA GRACE

I.

A version giottesque de la légende franciscaine a passé dans la tradition artistique. Ceux qui sont venus plus tard, qu'ils fussent Florentins comme Gozzoli et Domenico Ghirlandaio, ou Siennois, comme Sassetta, se sont bornés à la paraphraser. Le fond est resté à peu près immuable; si l'on fait abstraction des fresques consacrées spécialement à l'Indulgence de la Portioncule, à Sainte-Marie des Anges, au début du xvie siècle, deux épisodes nouveaux, seulement, enrichissent la figuration picturale de la vie de saint François, durant le xve siècle.

Les innovations des artistes sont toutes dans la forme, grâce, soit à un tempérament plus contemplatif, plus susceptible d'éprouver et de rendre le sentiment religieux; soit aux ressources d'un art que la connaissance de la perspective linéaire, l'étude passionnée de la nature et l'emploi du modèle humain armaient de prestiges jusqu'alors inconnus.

Nous parlons du xve siècle, de cet âge, désigné communément sous le nom de Première Renaissance ou de Renaissance réaliste, qui, dans le Nord comme dans le Midi, a compté une extraordinaire multitude de maîtres originaux et féconds. L'art de ce siècle, on se le représenterait, volontiers, sous l'aspect d'un adolescent exubérant d'ardeur et de génie, ravi et un peu grisé par la vie ouverte devant lui et qui aspire à la connaître et à la saisir tout entière, tout d'un coup, dans l'appréhension impatiente d'en laisser échapper quelque chose. Il étend de tous côtés ses mains insatiables qui semblent vouloir embrasser toute l'étendue du monde

sensible pour le faire passer et l'éterniser, avec sa propre jeunesse, dans son œuvre.

Et un enchantement irrésistible émane de cette œuvre, parce que rien ne se mêle, pour les entraver et les contraindre, aux élans juvéniles de ses auteurs. Ils regardent la réalité de leurs grands yeux intelligents et avides, sans que des théories académiques et des préceptes arbitraires et factices les empèchent de la peindre telle qu'ils la voient, luxuriante, magnifique et ingénue. Le spectacle de la terre est tous les jours nouveau à la nouveauté et à la fraîcheur de leur imagination : ils le découvrent incessamment et le contemplent avec une surprise enthousiaste dont l'impression transportée dans leurs ouvrages confère à ceux-ci le charme que nous y admirons.

La séduction persistante de la peinture italienne du xve siècle, c'est que, toute en vibration et en enivrement, elle est aussi toute révélatrice de la recherche ardente et de l'effort intime de l'artiste. La peinture de l'âge antérieur n'était qu'un instrument, le moyen d'expression des sentiments et des idées collectifs du temps. Depuis, les choses avaient, pour ainsi dire, recouvré leur virtualité; elles avaient été contemplées, reproduites, non plus comme des signes, mais comme des réalités, significatives par elles-mêmes et auxquelles il suffisait presque d'être, pour être belles. Et ç'avait été comme une griserie que cette irruption dans l'art d'un monde, aperçu, jusqu'alors, au travers d'un voile, et qui semblait révéler peu à peu la multiplicité de ses aspects, ses formes infinies, toutes ses possibilités inépuisables de beauté brillante et nouvelle.

Au sortir des siècles lents, au cours desquels l'Europe moderne s'organisait; après tant de cauchemars, de désastres et de longs rêves tristes, dans l'incertitude des jours, l'homme, donné longtemps tout entier au souci de défendre son existence et de conquérir son salut, avait connu, enfin, que l'heure était venue de relever la tête et de regarder autour de lui avec plus de sécurité et de liberté. Délivrés de leurs hantises, son cœur tremblant et son esprit angoissé

s'étaient sentis devenir accessibles aux impressions extérieures et capables d'en jouir sans attendre d'elles que la joie de leur fraîcheur et de leur relief. Ce fut un divin intermède.... Mais elle n'était pas pour durer cette indépendance charmante, pleine d'inspirations et de fantaisie; et l'enfant, laissé sur le seuil de l'adolescence par les professeurs prudents et minutieux de sa jeunesse, était guetté déjà par les pédants bardés de grec et de latin qui allaient arrêter l'essor de sa jeune vie sous l'attirail exhumé des antiquités mortes!....

On croirait que les Italiens du Quattrocento ont nourri l'ambition de tout incorporer dans leur art. Ils couvrent d'énormes surfaces de fresques d'une invention intarissable où ils situent, délibérément, l'histoire sacrée dans les décors familiers de leur patrie et lui donnent pour témoins et, parfois, pour acteurs, leurs amis, leurs concitoyens, leurs protecteurs. Giotto et ses émules avaient fait passer un souffle de vie sur les personnages des images byzantines, mais, tout en les animant, ils les avaient maintenus dans une région indéfinie, sous le costume drapé qui marquait une distance entre eux et le spectateur. Les nouveaux venus font tomber cette barrière et, à leur suite, c'est toute la vie contemporaine, avec ses paysages de ville et de campagne, ses modes citadines et villageoises, la pompe de ses cours et le luxe de ses édifices qui fait irruption dans la peinture.

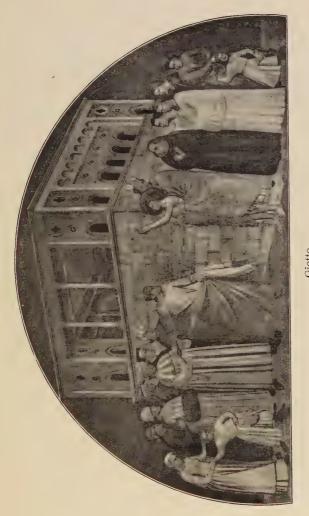
Dans la Péninsule, ces remarques s'appliquent, surtout, à l'école florentine, débordante de vitalité et d'initiative et qui, pendant ce siècle, fit éclore dans la cité du lys plus de chefs-d'œuvre que le surplus de son existence, avant et depuis, ne lui en a donné. Sienne, elle, était hors de ce tourbillon: elle usait ses dernières forces à se déchirer elle-même, d'autant plus ombrageuse qu'elle était affaiblie, veillant jalousement sur son indépendance compromise et affirmant son autonomie jusque dans son particularisme esthétique, rebelle à toute impulsion extérieure. Ce n'est pas que ses artistes soient restés immobiles; qu'ils ne suivent le mouvement ou ne le subissent, de loin. Leurs méthodes ont progressé, mais

les visées de leur art, les sources et la nature de leurs inspirations ne se sont pas renouvelées.

Quelles que soient les raisons, politiques ou sentimentales, de ce phénomène, la fièvre de nouveauté et d'antiquité dont tous les esprits commençaient à ressentir les atteintes à Florence et à Rome ne se propagea pas à Sienne. Le xve siècle chez elle est, en matière d'art, l'héritier respectueux du xive; Taddeo di Bartolo, Sassetta ou Sano di Pietro continuent sans interruption, avec un génie moindre et une moindre variété, Simone di Martino et les Lorenzetti, et les spéciales qualités qui leur sont communes avec ceux-ci se déploient dans un champ relativement plus restreint.

Au fond, peut-être, ces maîtres obéissaient-ils simplement à leurs instincts profonds, au génie propre de cette race en qui se mélangent si subtilement les aptitudes à l'action prompte et énergique et d'irrésistibles attirances vers le rêve et la contemplation. La plupart des peintres de la cité de la Vierge semblent, en effet, des contemplatifs dans leur art, soucieux, davantage, de belles images d'une dévotion tendre et un peu douloureuse que de ces compositions compliquées et habiles, qui, en général, sont plus riches d'aliments pour la raison que pour l'âme.

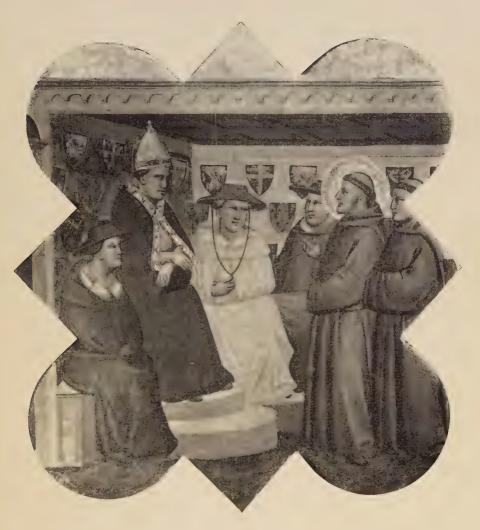
Si l'on peut croire que Sienne a épuisé toutes ses capacités de violence dans son existence tourmentée, on affirmerait sans hésitation que toutes ses puissances de douceur sont passées dans sa peinture. Les maîtres du *Trecento*, Duccio, Simone di Martino, Lippo Memmi et les Lorenzetti ont été unanimement loués et honorés par les historiens de l'art, mais ceux du siècle suivant n'eurent pas la même fortune. La mémoire des uns et des autres fut négligée tant que les préjugés classiques conservèrent leur empire sur l'opinion et la rendirent inapte à accorder la plus fugitive attention à l'art des origines, mais, lorsque cette cécité prolongée se dissipa, l'intérêt alla surtout aux œuvres du xive siècle, parce qu'elles eurent sur les débuts de la peinture italienne une influence considérable, tandis que l'on déniait tout mérite aux artistes du xve, incurieux presque



Giotto.

SAINT FRANÇOIS ET SON PÈRE DEVANT L'ÉVÊQUE D'ASSISE.
(Florence. Eglise de S. Croce).





Taddeo Gaddi
SAINT FRANÇOIS SOLLICITE L'APPROBATION D'INNOCENT III.
(Florence. Galerie ancienne et moderne).



du mouvement qui portait l'art, autour d'eux, à interroger sans cesse la nature, satisfaits de répéter, avec plus d'adresse technique, leurs prédécesseurs.

Dans la troisième série de ses excellentes Notes sur les primitifs italiens, consacrée à Quelques peintres de Sienne (1). M. Jules Destrée, tout en mettant heureusement en relief les séduisantes caractéristiques de l'école, s'attache à justifier cette dernière d'être restée réfractaire à l'impulsion réaliste florentine. Il montre, judicieusement, que ce reproche n'est pas toujours fondé et que, le fût-il, il y a quelque outrecuidance à incriminer les gens parce qu'ils n'ont pas atteint un but qu'ils ne visaient pas! Or, l'ambition des peintres siennois était de faire œuvre de beauté et de dévotion, et nul ne déniera qu'ils ne l'aient pleinement satisfaite. Cependant, on ne peut laisser de songer que la quiétude un peu somnolente de l'école; le parti-pris timoré de ne point s'éloigner des voies accoutumées, le respect d'une tradition dont, au surplus, la vogue se maintenait, peut-être, dans la clientèle des ateliers, aient, sans doute, empêché Sienne de produire, dans la peinture comme dans la sculpture, le grand artiste qui aurait apporté aux tendances locales, si particulières et si attrayantes, la consécration de majesté d'une œuvre géniale. En somme, la peinture siennoise a fourni une adorable carrière, mais trop brève parce que, après le fier essor du xive siècle, elle n'a pas su préparer son avenir, en se conquérant de plus vastes champs d'activité, en ne se confinant point dans un art, d'inspiration plus spirituelle, certes, que nulle part ailleurs, mais destiné fatalement à se stériliser très vite, faute de se chercher des principes de renouvellement dans la nature et dans la vie. Elles sont de mince substance, les idées générales que l'analyse n'a point nourries, et de même, les conceptions artistiques qui n'ont pas émané de la fréquentation assidue et passionnée de la réalité.

Le talent de l'artiste siennois, dont nous avons à parler, reflète très bien, par ses qualités comme par ses lacunes, les

⁽¹⁾ Bruxelles, Dietrich; Florence, Alinari. 1903.

caractères de l'école à laquelle il appartenait. Stefano di Giovanni, dit Sassetta (1392-1450), n'était plus qu'un nom dans une énumération de noms, lorsque l'identification d'une œuvre considérable, un tableau d'autel comportant neuf panneaux consacrés tous à l'illustration de la vie de saint François, permit de lui assigner le rang important auquel son mérite lui donnait droit parmi ses contemporains. Le point de départ de cette découverte fut un travail de M. Langton Douglas qui désigna, avec preuves à l'appui, Sassetta comme l'auteur d'un panneau représentant le Mariage mystique de saint François avec la Pauvreté, conservé au Musée Condé, à Chantilly, et attribué à Sano di Pietro. Peu après, un autre historien d'art anglais, M. B. Berenson découvrait et publiait le reste de l'œuvre, détenu en des collections particulières, en même temps qu'une longue étude sur le peintre (1).

Six des panneaux de cette œuvre délicate, exécutée pour l'église de Saint-François à Borgo San Sepolcro, représentent des sujets que nous avons vus à Assise (2); nous ne nous y arrêterons pas, car, sauf le sentiment plus vif et plus aigu de l'expression physionomique et l'élégance du décor, les compositions de Sassetta ne dérogent pas à la conception giottesque des mêmes scènes.

Pour chacun de ces épisodes, le moment illustré par le peintre est identique à Assise et à Borgo San Sepolcro; hormis quelques détails, on peut dire que la conformité est parfaite et que Sassetta a suivi Giotto; mais si, comme celui-ci, il s'est aidé de saint Bonaventure, les prédispositions lyriques de son esprit, un sens plus perçant du symbolisme, ont

⁽¹⁾ BURLINGTON MAGAZINE: A forgotten painter, by Langton Douglas (mai 1903).— A Sienese painter of the franciscan legend, by Bernhard Berenson (septembre à novembre 1903).

⁽²⁾ Ils se rapportent aux épisodes expliqués plus haut sous les numéros II, III, V, XI, XIX et XX. Le tableau d'autel comprend, en outre, l'Approbation de la règle par Honorius III, le Loup d'Agobbio, la Glorification et le Mariage mystique. A l'exception de ce dernier, conservé au Musée Condé, ces panneaux sont partagés entre les collections de MM. Chalandon et Comte de Martel, à Paris, et Berenson à Londres.

arrêté son attention sur un texte, négligé par son prédécesseur, qui lui a fourni l'élément fondamental de l'attrayant Mariage mystique de Chantilly:

Cheminant, un jour, pour se rendre à Sienne, dans la plaine qui sépare Campiglia de San Quirico, raconte saint Bonaventure (1), il advint une aventure merveilleuse au saint homme : trois femmes d'apparence pauvre, semblables d'âge, de taille et de visage, se présentèrent sur sa route, qui le saluèrent d'une façon nouvelle : « Bienvenue, dirent-elles, soit la Dame Pauvreté! ». Faisant réflexion sur le mystère de cette apparition, le narrateur se persuade que, certainement, elle signifiait la beauté de la perfection évangélique, laquelle consiste dans la chasteté, dans l'obéissance et dans la pauvreté, vertus qui brillaient également en François, bien qu'il eût un particulier amour pour la troisième, et l'appelât, d'habitude, Mère, Epouse ou Souveraine....

L'idée du mariage de François avec la Pauvreté apparue déjà longtemps auparavant dans les textes indiqués plus haut et que le Dante et Giotto avaient popularisée, se trouvait également dans cette page. La part de Sassetta, que M. Berenson exagère un peu, est donc d'avoir ingénieusement conjugué cette idée avec la vision relatée par le légendaire, et d'avoir tiré de cette combinaison une œuvre charmante: Les trois jeunes filles identiques de stature et de traits, sont devant François et son compagnon; leur corps léger pèse à peine sur la terre et elles ne se distinguent l'une de l'autre que par la couleur de leur robe, blanche, brune ou rose. La nouveauté de leur salut a fait tressaillir le petit pauvre et, dans un élan de joie, il se penche vers la Pauvreté, qui lui présente sa main amaigrie, et lui passe l'anneau nuptial. Derrière l'éminence sur laquelle ils forment un groupe adorable, la route s'infléchit, descend au travers la plaine jusqu'à l'horizon borné par la ligne splendide des monts. Puis, au-dessus, dans l'azur translucide et chatoyant, on voit disparaître et s'éloigner de la terre les trois surnatu-

⁽¹⁾ Vita. VII. Cf. 2 Cel. 3, 27.

relles compagnes, tandis que la Pauvreté se retourne encore pour jeter à François un regard d'affection.

Il n'est point d'admirateur des *Fioretti* qui n'en reconnaisse ici l'atmosphère tendre et idyllique, s'écrie M. Berenson, et nous pouvons nous associer, sur ce point, à son opinion, sans adhérer, à aucun égard, aux conclusions du parallèle qu'il institue entre Giotto et Sassetta: La comparaison ne saurait être que spécieuse et paradoxale entre ces deux maîtres: l'un qui marchait dans le sillon tracé et ensemencé par une longue lignée d'ancêtres; l'autre, debout, en quelque sorte, au seuil des temps, sans conseil, presque, et sans exemple, obligé d'ouvrir lui-même les voies inventées par son propre génie!

Le fait que Sassetta a fréquenté les *Fioretti* nous est attesté par deux des panneaux de son œuvre : la *Mort de saint François* à laquelle il fait assister, outre le gentilhomme incrédule, une autre personne, sans nul doute Jacopa de Settesoli, cette dévote amie de saint François, qui repose, elle aussi, dans la Basilique d'Assise, et dont les *Appendices* des *Fioretti* (1) relatent, en termes si exquis, la venue à Assise, à la veille du décès du *poverello* — et le *Loup d'Agobbio* qu'il nous montre, conformément au récit, mettant sa patte dans la main du saint, en signe d'assentiment au traité de paix conclu par celui-ci entre les habitants de la cité et la « bête cruelle », cependant qu'un notaire enregistre gravement les clauses du pacte (2).

Faudrait-il déduire de la traduction graphique de cette anecdote dans l'église franciscaine de Borgo San Sepolcro qu'au moment où Sassetta travaillait là — entre 1437 et 1444 — les *Fioretti* avaient acquis, aux yeux des moines, la valeur d'une relation authentique? Ce serait aller trop loin;

⁽¹⁾ FIORETTI. Consid. 4.

⁽²⁾ FIORETTI, 21. L'histoire du loup d'Agobbio a assez rarement tenté l'imagination des peintres primitifs. Nous en avons rencrontré une naïve illustration dans un triptyque du Musée de Cologne (n° 200), attribué à un artiste de l'école du Maître de S. Séverin. Elle figure, avec le Sermon aux oiseaux, parmi les épisodes accessoires de l'Impression des stigmates représentée sur le panneau central.



Sassetta.

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINT FRANÇOIS AVEC LA PAUVRETÉ (Chantilly, Musée Condé).



mais cette légende, cette sorte d'Imitation de saint François, n'avait-elle pas eu, dans les milieux de la stricte observance, une diffusion et une influence d'autant plus grandes que les chroniques originelles étaient détruites ou enfouies? A Borgo San Sepolcro, nous sommes, d'ailleurs, au cœur de la Terre Sainte de l'observance. Ajoutons que la persécution s'était lassée plus vite que l'opiniâtreté des *zelanti*: le concile de Constance, en 1414, leur avait accordé la séparation d'avec les conventuels et, depuis 1438, c'était un enfant de Sienne, saint Bernardin, qui gouvernait la branche scissionnaire de l'Ordre.

L'ancona de Sassetta se complète par une Glorification du Petit Pauvre : Patriarcha Pauperum, disent les mots inscrits dans l'auréole qui entoure la tête extatique du saint : Il est debout sur le monde, les bras écartés en forme de croix, dans le rayonnement d'une mandorla dessinée par des vols d'anges; au-dessus de sa tête, ailées, les trois Vertus de la vision de la route de Sienne : Chasteté, Obéissance, Pauvreté et, par opposition, sous ses pieds, la Violence, représentée par un guerrier; puis, d'un côté, la Concupiscence; de l'autre l'Avarice, figurées avec les emblèmes coutumiers à l'art médiéval. A Sienne même, quelques années auparavant (1403), Taddeo Bartoli avait exécuté un retable (aujourd'hui à la Galerie de Pérouse), où l'on voit saint François foulant les Vices aux pieds; mais, Sassetta n'a pas eu grand' peine à faire oublier cet ouvrage inexpressif.

On l'aperçoit, la collaboration personnelle de Sassetta à l'iconographie franciscaine a consisté, surtout, dans une compréhension plus mystique de la mission et des actes de François. A ce point de vue, l'école florentine ne nous apportera rien, on peu s'en faut; et, cependant, elle fera œuvre touchante et propre à saisir les intelligences et les cœurs. Ces histoires que Giotto avait, à cause tout ensemble des ignorances de sa technique et des inclinations de son art, laissées isolées et comme abstraites du monde ambiant, Gozzoli, d'abord, Ghirlandaio, plus tard, les y replongeront et, chez eux, les péripéties de ce conte chantant et divin vont

se dérouler plus près du spectateur, de plain-pied avec lui, au milieu de la société vivante et de la nature animée. Car ce sont des conteurs d'un entrain, d'une verve et d'une fantaisie incomparables.

Et l'Angelico, peignant avec ferveur dans la quiétude de son cloître, son œuvre inépuisable, où la réalité s'immatérialise et prend les teintes et l'aspect du ciel, est bien de leur race: car, si l'on peut croire que la vocation monastique et la vocation artistique se sont confondues en fra Giovanni pour faire de lui le plus religieux des peintres, on ne doit pas considérer son œuvre comme issue d'une sorte d'inspiration miraculeuse, à laquelle il n'aurait fait qu'obéir : C'était un artiste très grand, très conscient et très volontaire, qui ne cessa jamais de viser à une perfection plus accomplie, à une réalisation plus précise et plus profonde de son idéal personnel. C'était, en même temps, un bon frère prêcheur, et il écrivit de merveilleux sermons sur le parchemin, sur le bois et sur les murailles, mais, lorsqu'il s'interrompait de glorifier la Vierge et de raconter Jésus, c'était pour consacrer son génie à illustrer saint Dominique; de sorte que, hormis dans le panneau dont nous avons parlé, précédemment; dans une petite Impression des Stigmates, selon la norme traditionnelle, de la collection Strossmeyer, à Agram, et dans un gradin de l'église du Gesù, à Cortone, où, entre autres scènes, nous trouvons une Rencontre de saint François et de saint Dominique, le Père Séraphique n'apparaît sous le pinceau du Beato que parmi les saints adorants de ses Couronnements de la Vierge ou les témoins endoloris d'amour et de pitié de ses Crucifixions.

La gravité douce et émue de l'Angelico surveilla les débuts de Gozzoli : le maître de la spiritualité plastique et de la silencieuse extase dirigea les premiers pas du plus pétulant des disciples, du plus épris de vie diverse et colorée et de mondanité éclatante. Les murailles du *Camposanto* de Pise attestent de la fertilité des facultés d'invention de Benozzo; et, aussi, la chapelle du palais Médicis, à Florence, illuminée par ce cortège des Rois Mages chevauchant, sous

les traits du vieux Côme, de Laurent le Magnifique et du roi Jean Paléologue, parmi les paysages radieux de la Toscane.

C'est en 1452, quelques années avant l'exécution de ce chef-d'œuvre, que Gozzoli entreprit de couvrir de fresques les parois du chœur de l'église de Saint-François, à Montefalco, antique petite cité ombrienne, voisine de Foligno. Son talent, à cette époque, n'était pas encore venu à la plénitude de sa maturité. Sa facture se ressent, surtout, de la bénignité et de l'innocence de l'Angelico; il n'a pas su encore prendre de lui la fermeté du trait et l'ampleur de la conception; mais, dès lors, on discerne les germes, qui vont s'épanouissant, de son attachante personnalité, cette imagination vivace et amusée, cette curiosité de la réalité pittoresque qui prendront leur complet essor à Pise.

Gozzoli connaissait, évidemment, et avait étudié les cycles de Giotto à Assise et à Florence; à l'exception de quatre, en effet, tous les épisodes retracés à Montefalco leur sont empruntés (1). La virtuosité un peu superficielle du jeune artiste, sa complexion plus enjouée que méditative ne le prédestinaient à aucune rivalité avec Giotto dans la figuration des côtés héroïques de la vocation de saint François. Aussi, les parties les plus réussies de son œuvre sontelles celles où il avait à interpréter des expressions de jubila-

⁽¹⁾ Les douze fresques de Montefalco reproduisent les sujets de celles d'Assise, énumérées au ch. Il sous les numéros I à III, V, VI, X, XI, XIII, XV, XVI, XIX, XX, plus l'Approbation de la Règle par Honorius III et la Rencontre des deux saints dont il est parlé dans le texte.

La première peinture de la série réunit trois épisodes dont un seul existe à Assise: Saint François honoré par un fou. Des deux autres: Naissance de saint François dans une étable et Un ange, sous les apparences d'un voyageur, visite saint François au berceau, le second, seul, est raconté en certains manuscrits des Trois Compagnons; l'autre n'appartient à aucune des légendes citées par nous jusqu'à présent, ni, davantage, aux Conformités, achevées en 1399. Cette fable date donc du début du xve siècle; c'est comme le dernier rejeton du travail légendaire d'assimilation entre François et le Christ.

Gozzoli a donné pour théâtre au sermon aux oiseaux une vaste perspective de champs et de montagnes qui se déploie jusqu'aux murailles d'une petite ville fortifiée. L'action est double et, à côté du saint prêchant aux oiseaux, on le voit exhortant un groupe de personnages agenouillés, deux laïques et deux moines; l'un de ceux-ci tient une mitre en main et a la tête ceinte d'une bandelette avec cette inscription: M. MARCUS: Membres du tiers ordre, sans doute, ou donateurs?

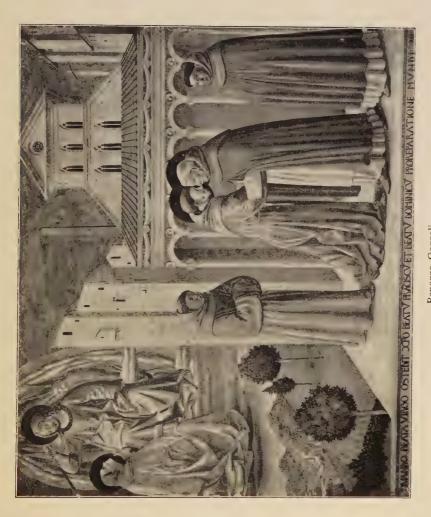
tion ou d'humilité: Le Renoncement de François devant l'évêque d'Assise, par exemple, bien que la mine plus surprise qu'irritée du père ne réponde guère au caractère du personnage; le Sermon aux oiseaux avec la fraîcheur et l'étendue de son décor; et la cordiale et expressive Rencontre de saint Dominique et de saint François sur le seuil de l'antique église de Saint-Pierre, que les terribles pontifes de la fin du siècle jetteront bas, à l'instigation de Bramante.

Un examen superficiel de cette dernière fresque aurait pu induire à supposer qu'elle illustrait l'entrevue, narrée par les légendaires primitifs (1), où saint Dominique et saint François rivalisèrent d'humilité et d'obéissance; mais en réalité, l'argument en est emprunté à la vie de saint Dominique, insérée dans la Légende Dorée (2), et l'hypothèse ne serait pas invraisemblable que Gozzoli, en reprenant à Montefalco un épisode que, déjà, l'Angelico avait illustré à Cortone (3), ait obéi à une suggestion de celui-ci. Il s'agit d'une vision de saint Dominique : Etant à Rome, il aperçut, « en esprit », la Vierge agenouillée aux pieds de son fils et suppliant ce dernier, irrité des prévarications et des outrages du monde et prêt à le détruire, de vouloir user d'une suprême miséricorde, en faveur du don, offert par elle, de deux grands serviteurs, destinés à convertir les hommes: François et Dominique. Et le maître de l'Ordre des prêcheurs, ajoute la légende, rencontrant le lendemain le petit pauvre, qu'il n'avait jamais vu, reconnut le compagnon de son rêve; et ils s'embrassèrent « et se promirent de n'avoir, désormais, qu'un cœur et qu'une âme » et de recommander à leurs successeurs cette union fraternelle — union, qui, parfois, il faut le dire, ne subsista qu'en peinture et dans la liturgie!

⁽¹⁾ Spec. perf. 43; 2 Cel. 3, 86.

⁽²⁾ Jacques de Voragine a, probablement, copié son texte en un livre intitulé Vitae Fratrum, écrit par un dominicain, Gerardo Francheto, qui vivait au XIIIe siècle — ouvrage signalé, à propos de cette fresque, par Mgr Faloci Pulignani dans Miscellanea Francescana, vol. IX. fasc. I.

⁽³⁾ Au musée de Berlin existe également un panneau de l'Angelico représentant la même scène.



Benozzo Gozzoli.

LA RENCONTRE DE SAINT FRANÇOIS ET DE SAINT DOMINIQUE.

(Montefalco. Eglise de Saint-François).





SAINT FRANÇOIS CHASSE LES DÉMONS DE LA CITÉ D'AREZZO. (Montelfaco. Eglise de Saint-François).



Gozzoli a parachevé son travail en peignant entre l'arc et la voûte de l'abside une Glorification de saint François assez sèche, mais à laquelle on voit avec plaisir associés, dans des médaillons, les bons frères Bernard, Egide et Illuminé, envers lesquels saint Bonaventure et, à sa suite, les décorateurs de la Basilique avaient été avares d'honneurs (1). Enfin, en hommage de gratitude, peut-être, pour les inspirations qu'il leur avait dues, l'artiste a placé les portraits du Dante et de Giotto, avec celui de Pétrarque, dans un coin du chœur.

Perugini sono santi o demoni, se santi o demoni gli guidono — les Pérugins sont des anges ou des démons, selon qu'ils sont guidés par des anges ou des démons, disait l'Arétin; et c'est une des rares paroles véridiques de ce vénal pamphlétaire. Elle pourrait, d'ailleurs, s'appliquer avec une égale justesse à presque toutes les populations de la Péninsule : la force et l'énergie surabondaient dans les âmes, susceptibles de toutes les outrances, de celles de la dévotion comme de celles de la passion et du crime (2). L'Italie était comme une terre volcanique de laquelle ne surgissaient que des fleurs ardentes, aux couleurs profondes et embrasées, dont s'exhalaient des parfums de vertige, de mort ou d'extase.

Malheureusement, la plupart des historiens ne nous donnent qu'une face du tableau contrasté que présente le moyen-âge italien. Ils négligent l'exemple du Dante et des

⁽¹⁾ Certains d'entre eux restèrent en spéciale vénération, tel Egide, dont on voit à la Pinacothèque Vannacci, à Pérouse — ville où il termina sa carrière — une image de la fin du xive siècle, encadrée de six petits panneaux, en partie détruits, et représentant des faits de la vie du frère, notamment la visite que, selon les Fioretti, lui fit le saint roi Louis de France.

⁽²⁾ A titre d'illustrations, il suffit de rappeler toute la floraison dans l'art et dans la vie de l'idylle franciscaine et, en même temps, les récits atroces des chroniqueurs; cette anecdote, par exemple, de Matarazzo: — Un gentilhomme ombrien surprend son ennemi, le tue ainsi que sa femme enceinte et tous ses enfants, sauf un, qu'il découvre ensuite et cloue à la porte, avec son poignard, comme une bête malfaisante!

bons peintres qui, à côté de l'Enfer grimaçant des réprouvés, placent toujours le Paradis enchanté des élus! Leurs récits déroulent l'interminable et souvent fastidieuse succession des dissensions intestines des républiques, des petites guerres et des négociations interminables des cités entre elles ou avec les princes; énumération prolongée d'impudentes atrocités, de supplices, de trahisons et de perfidies dont la curiosité finit par s'émousser. A les entendre, il semblerait que cette période n'ait été qu'une perpétuelle et frénétique convulsion, un accès d'épilepsie perpétué pendant plusieurs siècles : on omet de montrer ce qui a permis à ces peuples, installés, pour ainsi dire, dans le tourbillon de la guerre et de la ruine, et sur lesquels planait toujours le spectre de la peste ou de la famine, de conserver l'espérance, la foi et la volonté de la vie. Cet élément, écarté, sans doute, parce qu'il est d'ordre tout spirituel et que le grand nombre des historiens, à l'exemple de Thomas Graegrind, l' « l'homme des réalités » de Dickens, n'acceptent que les faits positifs, tangibles, indubitables et seuls capables, à leurs yeux, de porter des conséquences; cet élément, c'est l'action de l'esprit religieux, manifesté avec un incomparable éclat dans les nombreux saints, franciscains principalement, qui remplirent, en Italie, le rôle de missi dominici, de messagers du Seigneur, propageant autour d'eux, comme la lumière rayonnante de leur simplicité, la paix, la concorde, prodiguant des enseignements de vertu et aussi de saine et utile énergie.

A côté de figures effrénées telles que celles des Ezzelini de Padoue, des Malatesti de Rimini, des Scaligeri de Vérone, des Visconti de Milan, des Baglioni de Pérouse, tyrans magnifiques et féroces, lettrés et sauvages, dilettanti de l'art comme de la cruauté, aussi raffinés dans leurs plaisirs que dans leurs vengeances, il faudrait placer l'effigie auréolée des saints, évoquer la multitude modeste des moines et des tertiaires, justes, qui, plus d'une fois, sans doute, préservèrent Sodome du feu de la destruction.

Du xiie au xve siècle et, même, pendant la Haute-Renaissance, c'est une procession ininterrompue d'apôtres aux

physionomies touchantes, originales et fortes, depuis saint François, « le plus grand de tous les petits, le plus humble de tous les grands et le plus doux des vagabonds », pour parler comme le poète Jean Dominique; saint Antoine de Padoue qui entraînait à sa suite le peuple des villes, avide de l'entendre; sainte Catherine de Sienne, cette « pauvre petite femme » qui s'instituait arbitre entre les factions de sa patrie, jusqu'à saint Bernardin de Sienne, autre pacificateur, saint Bernardin de Feltre, le défenseur des pauvres, le fondateur des monts de piété, et ce Roberto da Lecce, franciscain aussi, qui, à Pérouse, devait prêcher sur le parvis de la cathédrale parce que les auditeurs, accourus pour l'écouter, remplissaient la place... Ces moines se levaient, d'entre la foule des moines, comme des prophètes ignorants des subtilités du monde; dans la force et la hardiesse de leur simplicité, ils gourmandaient les peuples, les princes, les républiques, affrontaient le courroux redoutable des tyrans, condamnaient leur orgueil et leur cruauté, et ne craignaient même pas, comme sainte Catherine de Sienne, de donner des conseils au Pape. Et leur passage, leur influence méconnue trace, dans les perspectives orageuses et obscures du temps, comme un sillon de pure et sereine clarté.

Aujourd'hui, nous n'avons plus ni violence, ni piété comparables à celles du moyen-âge. Le ressort qui faisait des âmes de cette époque ce que l'on pourrait appeler des âmes absolues s'est détendu et énervé en nous. Cependant, un Lombroso viendra et, doctement, scientifiquement, au nom d'une théorie irréfutable et fragile, étudiera l'âme d'héroïsme et de fendresse d'un saint François et la classera, en même temps que celles des hommes de génie, poètes, artistes, les plus hautes têtes de l'humanité, parmi les dégénérés et les fous, irresponsables de leurs actes et de leurs chefs-d'œuvre comme les criminels-nés de leurs attentats! Lombroso parle au nom de la science; Nietzsche se lève au nom de la philosophie ou, plutôt, contre elle. Entre l'homme normal de l'un et le « surhomme » de l'autre, il n'y a pas

place pour les hommes qui ont vécu, souffert, et créé — et prié.

Pour l'auteur de *Humain*, plus qu'humain, le christianisme est une religion de mort, d'anéantissement de la beauté et de la volonté. Pourtant, il ne paraît guère, à lire l'histoire du moyen-âge, que la foi dont était illuminée la vie des hommes de ce temps-là ait jamais éteint ou étouffé en eux le flamboiement magnifique d'une énergie que nos âmes affranchies ne connaissent plus. Quant à la beauté, quel a été le ferment unique de l'art moderne tout entier, dans toutes ses manifestations — jusqu'à la seconde Renaissance?...

Toute autre inspiration est restée à peu près étrangère à certaines écoles, celle de Sienne, notamment, et à son exemple et sous son impulsion, celle d'Ombrie si l'on fait exception de Piero della Francesca, de Luca Signorelli et de Melozzo da Forli, dont l'art puissament réaliste se développa en dehors de l'ambiance ombrienne ou sous d'autres influences. Mais les artistes qui évoluent dans le milieu patrial, tels que Niccolò da Foligno, Boccati da Camerino, Buonfigli, Fiorenzo di Lorenzo (ou, du moins, l'auteur des peintures que l'on présente sous ce nom) sont tout suavité, suavité pleine de grâce et chez certains, de force. Ils excellent à traduire dans leurs immobiles images l'extase et l'exaltation de la piété, à faire surgir le chaste enchantement des anges ou la joie pure des Epiphanies. Comme leurs initiateurs siennois, il semble qu'ils ne songent qu'à « manifester, par la grâce de Dieu, aux hommes incultes et illettrés, les choses miraculeuses opérées par la vertu et en vertu de la sainte foi » (1).

Les Ombriens comme les Siennois se confinent dans la tradition qu'ils ont, ceux-ci, créée; ceux-là, reçue, sans se laisser séduire, ou à peine, par l'éclatant naturalisme des Florentins ou, plus tard, par l'esprit de l'école romaine : Ils sont tendres et puérils; une âme d'onction et de foi juvénile semble s'être épanchée sous leur pinceau, refléter sa sérénité

⁽¹⁾ Statuts de la corporation des peintres de Sienne, 1325.

dans les lignes harmonieuses de leurs œuvres, chanter avec ces anges enfantins, couronnés de roses, et qui entourent la Vierge toute parée de grâce naïve et le Sauveur nouveau-né comme d'un nimbe de fleurs vivantes et candides. Enfance, en effet, est le mot qui monte aux lèvres devant ces peintures qui semblent être sorties, dans un ruissellement de clarté innocente, d'une pensée, du sourire ravi d'une pensée qu'aucune expérience n'a désenchantée: Aurore heureuse; évangile aux récits duquel aucun souvenir humain ne se marie pour les troubler.... Elles sont comme les manifestations d'une foi vive, jeune, presque ignorante d'elle même à force de spontanéité; de la grâce ingénue d'âmes transparentes qui ne se savent ni gracieuses ni ingénues.

La pensée que ces artistes assumaient la mission de rendre sensible aux illettrés, peuple eux-mêmes, ils la leur empruntaient en réalité et n'étaient que les interprètes inspirés des sentiments qu'ils partageaient avec eux... Cet art a l'accent inconsciemment profond, l'émotion infuse des chansons populaires, la puissance significative des légendes lentement élaborées par la foule, des mythes sortis, non de la fantaisie personnelle des poètes, mais du sein des générations. Et, vraiment, il a été la fleur naturelle, au parfum exquis et frais, en laquelle s'incarna le meilleur de la pensée ombrienne. On dirait l'efflorescence finale dans l'art, l'épanouissement dans la beauté, de l'état d'esprit entretenu parmi la masse humble des âmes par la primitive tradition franciscaine.

Une semblable école, d'une tendresse un peu fiévreuse, parfois, un peu morbide à force d'intensité, ne pouvait prospérer et préserver son originalité qu'en ce pays isolé, au milieu de la quiétude indicible de ses horizons estompés de légères brumes évaporées, sous l'éclatant azur religieux de ce ciel. En ces petites cités, érigées dans le vent et le soleil, sur les sommets des Apennins, à l'abri du tumulte débutant de l'humanisme, et où la véritable vie municipale, le patriotisme local se conservèrent plus longtemps qu'ailleurs, les artistes ombriens échappèrent à la rayonnante attraction

et à l'absorbante influence de Florence. Art local, s'écrieront dédaigneusement les adeptes du « grand art », de l'art universalisé, destiné à broyer sous ses formules les tendances autochtones, les particularismes pour les ramener à un mode uniforme — comme les constitutions combinées de toutes pièces par les idéologues, abstraits de la réalité vivante, voudraient faire pour des hommes utopiques.

L'iconographie franciscaine ne doit pas grand'chose à l'école ombrienne. Il est vrai que celle-ci est venue alors que tout, déjà, avait été dit; puis, ses peintres, enlumineurs précieux, à peu d'exceptions près, d'ouvrages de petit format, de bannières, de tableaux d'autel, s'adonnèrent peu à la fresque, mal préparés qu'ils étaient pour entreprendre des décorations d'une certaine envergure. Ils ne nous offrent guère que des figures du saint, placées, soit aux côtés de la Vierge, soit, isolément, en quelque compartiment de retable. Niccolò da Foligno est, peut-être, le seul d'entre eux dans son art — inspiré de Gozzoli au point que nombre de tableaux restent en litige entre lui et Benozzo -- et, tout à la fois sec, orné et dramatique, à avoir, sinon inventé, au moins ressuscité avec force et conviction un motif franciscain susceptible d'émouvoir: Saint François abîmé au pied de la croix qu'il embrasse d'un mouvement douloureux et passionné (Pinacothèque de Terni et S. Bartolomeo près de Foligno).

Plus avant dans le xve siècle, le Pintoricchio, tiré de l'Ombrie pour briller à Rome, dans la grande série de fresques qu'il exécuta, en 1485, sur les murailles de la chapelle Bufalini, à S. Maria in Aracœli, en l'honneur de saint Bernardin de Sienne, plaça, comme un mémorial du fondateur de l'Ordre, une *Impression des stigmates* qui ne marque point en son œuvre. La même chapelle contient une autre fresque où l'on voit un saint agenouillé, dépouillé des vêtements qu'il a déposés à terre, tandis qu'un moine s'apprête à le revêtir de la bure des frères mineurs. Vraisemblablement est-ce saint Antoine de Padoue qui abandonna l'Ordre des chanoines de saint Augustin pour passer à celui de saint François? Par une étourderie assez plaisante, un

éminent critique scientifique a cru reconnaître dans cette peinture Saint François prenant l'habit des franciscains! (1)

Toutes les tendances de l'école ombrienne sont comme résumées et magnifiées dans l'œuvre ardente et monotone du Pérugin. Aux côtés de ce maître et du Pintoricchio, travaillent lo Spagna, Tiberio d'Assise, Eusebio di S. Giorgio, astres sans gloire d'une constellation qui — dans le premier quart du xvie siècle — continue à graviter au firmament artistique, pâlie et presque éteinte par la rayonnante apparition du jeune Raphaël...

Jusqu'ici nous avons considéré les œuvres surtout au point de vue de leurs qualités expressives, sans guère toucher à ce qui, en somme, constitue l'élément essentiel de la peinture : la couleur! Mais c'est que, en vérité, durant toute la période que nous étudions, au xve siècle et même plus tard, pas plus qu'au xive, en dépit de la propagation diffuse mais certaine des méthodes des écoles du Nord, à Sienne pas plus qu'à Florence, on ne rencontre de véritable coloriste! On chercherait vainement l'œuvre où l'on sente, comme dans tel ou tel tableau flamand, que la couleur, dans l'infinité de ses décompositions et de ses nuances, sombres, veloutées, éclatantes; la couleur, faite d'ombre et de lumière diluées, ait été la passion et la joie de l'artiste, son étude dominante, l'élément par lequel il communiait davantage avec la beauté des choses.

A voir les modèles laids et disgracieux dont usent certains Flamands, on pressent que, pour eux, la préoccupation capitale est ailleurs. Ils sont, si l'on veut, plus puissants que délicats. C'est à peine s'ils composent : toute réalité leur est bonne ; ils la prennent à même, à côté d'eux, telle quelle, puisqu'elle vit partout et qu'il suffit de la regarder pour apercevoir que, partout, elle est vibrante et colorée. Et, ainsi,

⁽¹⁾ V. sur l'école ombrienne, le volume consacré au *Pinturicchio* que nous avons donné dans la collection des *Grands Artistes*, Paris, Laurens. 1908.

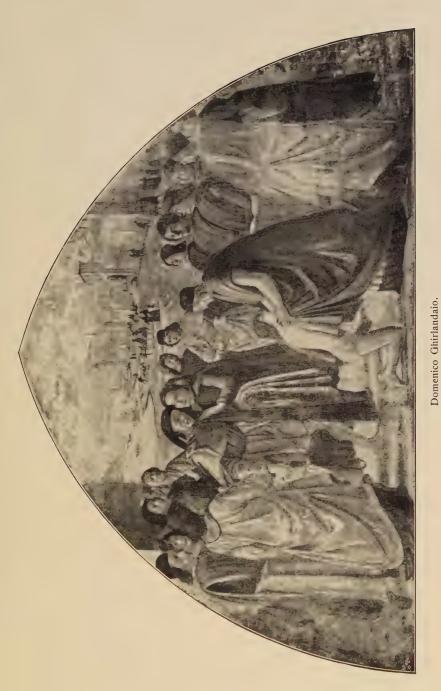
cette réalité, ils l'ont si bien saisie et absorbée dans leur art, en ses aspects extérieurs comme en sa palpitation sourde et profonde, que le voisinage de leurs ouvrages fait paraître tous les autres inertes et superficiels.

Les visées des Italiens — les Vénitiens mis à part — étaient différentes. Chez les Florentins, surtout, le sentiment de la ligne a toujours prédominé; l'attrait et la science promptement développée de la composition décorative, un sens exquis des effets et des attitudes... Ils ne peignent pas, ils colorient; leurs fresques ont la semblance de magnifiques enluminures murales, celles des giottesques avec leurs deux ou trois tonalités uniformes, et, également, les autres, celles de Gozzoli, par exemple, au palais Médicis, dans leur dessin si allègre et si fier, leur instinctive et prestigieuse harmonie, toute leur nerveuse et jeune beauté.

Les figures y sont admirables et distribuées avec une perfection inégalée; mais il n'est pas une, peut-être, de ces féeriques peintures où le paysage vive, vraiment, et respire; où la verdure, plantes, arbres, fleurs, les accidents du terrain et la fuite des perspectives, et la lumière elle-même, soient, non point les éléments d'un décor préconçu, planté autour des acteurs de la scène, mais l'image d'une réalité réfléchie dans la sensibilité d'un coloriste ardemment épris de vérité.

Et, malgré l'influence exercée sur l'école par Juste de Gand qui résida longuement, à cette époque, à la cour d'Urbin, il n'en va pas autrement chez les peintres ombriens de la fin du siècle. Le paysage du Pérugin ou du Pintoricchio est plus frémissant, pénétré d'une lumière plus fluide que celui de leurs confrères florentins, mais il ne tarde pas à se fixer en un poncif de suavité, qui séduit toujours, mais toujours de la même manière.

Les horizons de montagnes et de plaines, les sites champêtres ou sylvestres au milieu desquels Benozzo ou le Pintoricchio font évoluer ou apparaître, l'un, ses fastueuses cavalcades; l'autre, les personnages de ses histoires évangiliques ou sacrées de l'appartement Borgia, sont composés à plaisir et agrémentés de *fabriques*, au gré de la fantaisie ou



SAINT FRANÇOIS ET SON PÈRE DEVANT L'ÉVÉQUE D'ASSISE. (Florence. Eglise de la Sainte-Trinité).



du caprice du peintre, de la même façon que la Babylone de Gozzoli, au Camposanto de Pise, où surgissent, agglomérés, des édifices de Rome, de Florence et de Pise !...

On croirait, quelquefois, en regardant ces œuvres, entendre raconter deux histoires à la fois, sans nul lien, et auxquelles leur rapprochement nuirait également. Ghirlandaio, ayant à peindre la scène que nous avons revue si souvent: Saint François renonçant à ses biens, événement survenu, comme nous le savons, au seuil du palais épiscopal d'Assise, le transporte on ne sait où, non loin des grèves d'un fleuve sillonné de bateaux et de barques! Derrière le groupe formé autour de François, nu et agenouillé aux pieds de l'évêque, par Bernardone et les témoins (probablement des membres de la famille des Sassetti, donatrice de la chapelle), se déploie dans le lointain la ligne crénelée des murailles, entrecoupée de portes monumentales et de tours, d'une grande ville; et, pour peupler ce paysage et le mouvementer, dans l'intervalle qui sépare la ville du fleuve des promeneurs sont épars, et des cavaliers.

L'Impression des stigmates, qui eut pour théâtre les solitudes escarpées et farouches du mont de la Vernia, devient pour le même artiste une occasion de faire valoir toute sa virtuosité: Au premier plan, François à genoux contemple l'apparition miraculeuse, qu'un frère, placé auprès de lui, semble n'oser regarder. Plus loin, deux autres moines causent, arrêtés au milieu de la route qui mène à un village bâti sur une éminence. Au delà de celle-ci, on aperçoit sur une colline les faîtes d'un monastère et, plus bas, un pont jeté sur une rivière que deux cavaliers traversent à gué, tandis que d'autres galopent sur la rive opposée. Enfin, au fond, une ville encore, tout hérissée de dômes et de campaniles, parmi lesquels on discerne la tour penchée de Pise!

Le canon iconographique de la scène, créé, en conformité avec le texte de saint Bonaventure, par Giotto, est d'ailleurs, rigoureusement observé par Ghirlandaio. L'attitude du saint, la figure ailée et singulière du séraphin, l'aspect général du paysage montagneux sont de la tradition; tout

l'effort personnel de l'artiste va à faire jouer la vie, à faire briller la nature autour du mystère qui s'accomplit. Pour mesurer la distance qui sépare le réalisme flamand, positif, sévère, attentif à la vraisemblance, du réalisme italien, fantaisiste et toujours prêt à s'égayer et à flâner en route, il faudrait comparer la conception de cette fresque à celle du petit tableau consacré au même sujet et attribué, tantôt à Jean, tantôt à Hubert van Eyck, qui se trouve à la Pinacothèque de Turin : Rien d'oiseux dans l'œuvre du maître flamand : le saint prie, prosterné à côté de son compagnon qui paraît méditer, ignorant du miracle. Le séraphin plane au dessus des rochers nus ou couverts de végétation, par une échancrure desquels on aperçoit une ville située, sans doute, sur le versant d'une montagne avoisinante (1).

Ghirlandaio comme van Eyck a supprimé les cinq rayons qui, descendant du séraphin aux mains, aux pieds et au flanc de saint François, matérialisaient chez Giotto l'événement spirituel de la stigmatisation. Ces rayons, nous les retrouvons encore, cependant, vers la seconde moitié du xve siècle, dans le dessin pour une *Impression des stigmates* que Jacopo Bellini nous a laissé dans son Livre du Louvre (2). N'étaient les animaux gracieux et le chasseur, accompagné de deux lévriers, poursuivant un lièvre dont il a animé les solitudes escarpées de la Vernia, son œuvre reproduirait presque la simplicité de la conception originelle. Et cette simplicité paraît d'autant plus frappante ici que les autres dessins du recueil en sont plus éloignés; que, par les scènes

⁽¹⁾ Certains critiques croient pouvoir reconnaître Assise dans la ville ainsi représentée et se fondent sur cette supposition pour émettre l'hypothèse d'un voyage en Italie de Jean van Eyck, l'auteur probable de ce petit chef-d'œuvre. Mais, il faut plus que de la bonne volonté pour retrouver dans la cité peu accidentée qui borne la perspective de ce tableau quelqu'un des aspects si caractéristiques d'Assise. On devrait conjecturer d'ailleurs, semble-t-il, que si Jean van Eyck avait fréquenté l'Ombrie, il y aurait appris que l'impression des stigmates avait eu lieu à la Vernia, et que, dès lors, il aurait pris le décor de la scène n'importe où plutôt qu'à Assise...

⁽²⁾ Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum, par M. V. Goloubew. Tome II: Le Recueil de Paris, pl. 87. Bruxelles. Librairie nationale d'art et d'histoire, Van Oest et Cie. 1909.

mouvementées qu'ils retracent, les édifices somptueux et les décorations inspirées de l'antique que leur auteur se plaît à évoquer, ils semblent nous montrer déjà, en projets, en germes et en pressentiments, toute la peinture de faste et d'apparat que la fin du siècle verra s'épanouir à Venise.

Ne supposerait-on pas qu'ils sont obsédés, ces Florentins, par l'appréhension de laisser un espace inemployé? La vie est si nombreuse, si captivante! Ils l'introduisent partout, en marge de la scène principale de leurs œuvres, en bordure, comme la fioriture profane et singulière qui encadre le texte grave ou pieux d'un manuscrit.... Et ce sont, jetées en quelque sorte çà et là, dans les échappées ou les sinuosités du paysage, de rapides silhouettes de choses et de gens, des cortèges empanachés, de riches et fabuleuses cités.... « Quel rapport? direz-vous. Tous ces détails intriguent inutilement, deviennent un jeu pour l'attention, qu'ils distraient de l'intérêt véritable de l'ouvrage. » — Qui sait? Peut-être, si vous y regardiez davantage, ces peintures vous inciteraient-elles à songer que, si des hommes ou des actions apparaissent dans le monde, dignes de mémoire, héroïques ou sublimes, la vie, cependant, autour d'eux, a continué, quotidienne, faite toute presque d'insignifiances et de vulgarités. Quels que soient les actes, ils ne sont pas isolés; ils sont pris dans la même trame: Et pour montrer la réalité dans son intégrité, ne faut-il pas faire surgir à côté de la vie militante qui combat et de la vie sanctifiée qui se sacrifie, la vie, ignorante du combat ou indifférente au sacrifice, qui poursuit son chemin insouciant ou vainement affairé?

Gozzoli, Ghirlandaio et les autres n'ont jamais, c'est certain, envisagé la possibilité d'une éxégèse aussi philosophique de leurs conceptions; et ils n'ont mis en celles-ci que ce qui, effectivement, y est: le plaisir extrême qu'ils prenaient à leur métier, aux aspects infiniment pittoresques du monde et des créatures, et à leur propre aptitude à les peindre.

Ce plaisir, on le perçoit dans les œuvres des deux maîtres dont nous parlons, plus juvénile chez Gozzoli, avec quelque chose d'inquiet et d'impatient; plus viril chez Ghirlandaio et plus sûr de lui-même. L'activité de ce dernier ne fut pas moindre que celle de son aîné et, s'il ne saurait faire oublier le charme fébrile, un peu *immaturé*, de Benozzo, il surpassa ce dernier par la valeur foncière et substantielle de ses grandes compositions décoratives. Il eut, il est vrai, cet avantage sur son prédécesseur d'avoir joui de l'exemple et de l'enseignement des œuvres, en nombre prodigieux, exécutées depuis le début du siècle et, parmi elles, en dehors de celles de Gozzoli, un des initiateurs du genre, de celles d'Andrea del Castagno et de Verrocchio notamment, dont il semble avoir pris la fierté de style, en laissant ce qu'elle avait de trop énergique chez l'un ou de heurté chez l'autre de ces artistes.

Ghirlandaio possède, en effet, une hauteur et une tenue d'imagination, des facultés de pondération et d'eurhythmie, une sorte de noblesse élégante et mâle qui ne paraissent à un tel degré en aucun de ses confrères florentins. A la mode du temps, il peuple ses fresques de portraits et, comme nous avons vu, de hors-d'œuvre, mais les scènes religieuses qu'il retrace ne sont pas encore, ainsi qu'il adviendra bientôt, de simples prétextes au groupement ingénieux de personnages opulents et de dignitaires princiers.

L'an du Seigneur 1485, le 15 de décembre, selon l'inscription tracée sous les belles effigies des titulaires, Messer Francesco et Madonna Nera, sa femme, Ghirlandaio achevait dans l'église de la Trinité, à Florence, les fresques de la chapelle Sassetti, les seules de ce vénérable édifice qui aient échappé au crépi de chaux répandu avec prodigalité par le xviie siècle sur toutes les œuvres « gothiques » dont son goût raffiné était offusqué. Une restauration récente a nettoyé S. Trinita des stucs et des dorures de ce temps ami du factice et rendu à toutes ses chapelles, aux noms illustres dans les annales de la République, une partie de leur ornementation originelle : On y trouve, entre autres, la chapelle fondée par le gonfalonier Ardinghelli, en 1412; celle des Spini; celle de Palla Strozzi. ornée longtemps de la célèbre Adoration des Mages, commandée en 1423 par ce magnat à Gentile da Fabriano et payée 150 lires; la chapelle Compagni, où la piété patriotique de

Florence a fait graver l'apostrophe véhémente que, à en croire sa propre relation, Dino Compagni aurait adressée, en cette même église, au mois d'août 1300, aux partisans, impatients de bataille, des Cerchi et des Donati : « Contre qui voulezvous combattre? Contre vos frères? Quelle victoire obtiendrezvous? Aucune autre que des larmes!... Contro a chi volete pugnare? Contro a' vostri fratelli? Che vittoria avrete? Non altro che pianto! (1) ».

La chapelle, placée sous le vocable du patron du chef de la famille Sassetti : saint François, compte six fresques qui, toutes, réproduisent des sujets peints, déjà, par Giotto à Assise ou à Florence (2).

Ces pages ne comptent point parmi les meilleures de l'œuvre de Ghirlandaio, ni parmi les plus originales. Il a suivi, pas à pas, le vieux maître, en enjolivant la donnée primitive de détails parasites, en banalisant tout ce qu'elle avait conféré d'expressif et de résolu à la représentation des péripéties de la carrière de François. On dirait le pastiche pâle, émoussé, d'un drame poignant d'abnégation et d'amour, non plus vécu au naturel, mais joué par des comédiens de plus d'habileté

⁽¹⁾ Nous empruntons certains de ces renseignements à la précieuse et érudite série de monographies dont M. Arnoldo Cocchi a commencé la publication: Le Chiese di Firenze del secolo IV al secolo XX. Vol. I. Quartiere di S. Giovanni. Un vol. ill. Firenze, Pallas, Cocchi e Chiti, success. 1903.

L'authenticité de la Cronaca fiorentina de Dino Compagni et la réalité du rôle qu'il se prête dans les dissensions civiles de la cité ont été mis en doute. M. Del Lungo, auteur, du reste, de l'inscription de S. Trinita, admet l'historicité de la chronique de Compagni (Da Bonifazio VIII àd Arrigo VII, Milano, 1899). M. Perrens, dans son Histoire de Florence (Paris, 2e édition, III, 27), repousse le « prétendu » Compagni et n'introduit point l'allocution de ce dernier dans son récit de la réunion. Au fond, qu'importe? Elles sont belles, ces paroles, ne seraitce pas trop exiger que d'attendre, de plus, qu'elles fussent vraies?...

⁽²⁾ Elles illustrent les sujets expliqués plus haut sous les numéros V, XI, XIX et XX. De plus, l'Approbation de la Règle par Honorius, épisode représenté par Giotto à S. Croce, et la Résurrection commentée dans le texte. Deux dessins de Ghirlandaio, conservés dans la galerie Corsini, à Rome (et reproduits par M. DE MANDACH, ouvrage cité, p. 218), indiquent que l'artiste avait projeté de conformer à peu près complètement la décoration de la chapelle Sassetti à celle de la petite chapelle Bardi en y peignant également l'Apparition de saint François au Chapitre d'Arles.

que de conviction et qui font des gestes auxquels l'apparence distraite de leur visage ne réplique pas.

La contribution de Ghirlandaio consiste presque uniquement dans les espèces d'anachronismes de situation que nous avons indiqués à propos de deux de ces fresques. Le thème trop simple et trop nu prêtait mal, d'ailleurs, aux facultés richement décoratives, à la fantaisie mélangée de solennité, de grâce forte et d'imprévu, dont l'artiste venait de faire brillamment usage à la Sixtine et auxquelles, quelques années plus tard, il devait donner magnifiquement carrière dans la décoration du chœur de Santa Maria Novella.

Le maître reconquiert presque tous ses prestiges dans la Résurrection d'un enfant de la famille des Spini, dont il place la scène en un milieu contemporain, sans inconséquence, puisque les Spini étaient citoyens florentins et que leur palais, toujours subsistant, s'élève en face de l'église de la Trinité. C'est dans le cadre même de la place de cette église, en vue de l'Arno et du pont de la Trinité, qu'il nous montre la pompe funèbre de la petite Spini interrompue par l'intervention surnaturelle de saint François, qui ressuscite la morte.... Autour du catafalque se range une nombreuse assistance, hommes et femmes à la désinvolture patricienne, aux physionomies nerveuses et fines, parmi lesquels on (1) désigne Maso degli Albizzi, Angelo Acciainoli, Palla Strozzi, et Domenico, lui-même, réunis là, à ce qu'il semble, plutôt pour deviser doctement sur Platon ou sur les vertus caba-

⁽¹⁾ On c'est Vasari, mais les noms qu'il impose aux personnages de Ghirlandaio semblent aussi aventurés que ceux attribués par lui aux figurants de la fresque de Giotto, au palais du Podestat. De quel Maso degli Albizzi s'agit-il? De celui qui gouverna Florence au début du siècle († 1417) et dont le fils, Rinaldo, fut exilé par Cosme de Médicis? Il faut le supposer, puisque Vasari le qualifie de « notable citoyen, célèbre dans l'histoire de la cité »... Quelle apparence, du reste, que Francesco Sassatti, qui était grand ami des Médicis, aurait permis cette espèce d'hommage aux ardents ennen de ceux-ci, les Albizzi et les Strozzi?...

Le portrait du « Magnifique Laurent le vieux des Médicis », nous dit aussi Vasari, se rencontre parmi les spectateurs de l'entrevue de saint François avec Honorius III. Et ici, il ne subsiste aucun doute, car, en effet, la physionomie accentuée de Laurent apparaît dans cette fresque.

listiques des métaux et des pierres précieuses, que pour participer aux funérailles ou assister au miracle, auxquels ils paraissent absolument étrangers!

L'intention d'édification de l'œuvre n'est, certes, pas atteinte, mais l'attrait l'emporte et l'on absout volontiers l'artiste de ce défaut, parce que, ici, il touche la réalité vive et que son génie dresse devant nous, captivante et animée, une image de la haute société florentine, si généreuse d'intelligence et de curiosité, au déclin de cette période, à la fois néfaste et féconde, des premiers Médicis.

Н

François a reçu, dans l'art, une consécration surtout picturale, tandis que la dévotion, moins étendue et plus tardive, pour saint Antoine de Padoue trouva son expression principale en de grands cycles sculpturaux. Saint François figure, néanmoins, en une quantité considérable de monuments sculptés, retables, autels, bas-reliefs, etc. sans, cependant, que l'on rencontre parmi eux d'œuvres de l'importance iconographique des fresques assisiates.

Niccola Pisano assume, pour la sculpture, le rôle d'initiateur que l'histoire a assigné, pour la peinture, à Giotto. Formé, sans doute, en Apulie, parmi les maîtres de l'école impériale, tout adonnés aux exemples de l'antiquité, il vient en Toscane et, dans l'intervalle de quelques années, son génie s'y transforme. En 1260, il taille la chaire du Baptistère de Pise; en 1266, celle du Dôme de Sienne... A Pise, il semble dominé par l'idée que ce sont les fastes d'un Dieu qu'il retrace, d'un Dieu imperturbable qui, de la crèche à la croix, va, impassible, environné de personnages stoïques, déesses, philosophes ou héros païens, aussi froids et aussi distants dans leur majesté que lui-même. A Sienne, dirait-on, le vieil artiste aperçoit, tout à coup, la véritable signification des épisodes que son ciseau incarne, et qu'ils sont tout de tendresse, d'amour, de

joie nouvelle... C'est l'Evangile, enfin!... Niccola descend de l'Olympe pour entrer dans l'étable et gravir le calvaire! Il laisse Zeus ou Jupiter pour découvrir Jésus! Certes, il est probable que la fréquentation, à Lucques et à Sienne, d'artistes issus des écoles lombardes ou germaniques, inclinées déjà au réalisme, ne fut pas étrangère à la rapide et surprenante évolution de Niccola, mais, sans doute, le vieux maître subit-il encore davantage l'influence de son rapprochement du foyer ardent de l'idéal franciscain, l'impulsion de l'esprit d'initiative vivante et d'émotion humaine que ce dernier avait tendu à faire prévaloir dans la pensée religieuse du temps. Avec lui et après lui travaille Giovanni Pisano, violent et confus dans son réalisme, dont les personnages agités et convulsifs vivent, pourtant, souffrent, émeuvent...

Le réalisme affirmé si puissamment par l'œuvre de Giovanni n'était pas pour durer, sinon, peut-être, à Sienne, conservatrice en sculpture comme elle le fut en peinture et qui resta fidèle à la tradition primitive, contradictoire chez elle, de ces deux arts (1). Nous avons observé que le génie italien, sous le poids, probablement, d'antécédents plus antiques de civilisation, semble enclin à subordonner sa conception de la beauté à l'ordre, à la symétrie, à l'harmonie, à la logique, et, par conséquent, à la règle. On pourrait dire, en effet, que l'art italien n'a, par intervalles, touché le réalisme, à peu près comme Antée, le sol, que pour prendre à son contact des forces fraîches et repartir, ensuite, vers de nouveaux dogmes esthétiques. Ainsi, à la fin du xve siècle; ainsi, au début du xive siècle où le réalisme de Giovanni Pisano n'agit sur Andrea Pisano et Giotto que pour se fondre dans leur œuvre: Nous avons essayé de dire Giotto; quant à Andrea, il dresse, dans sa porte de bronze du Baptistère, la première œuvre sculpturale véritablement floren-

⁽¹⁾ Une des plus anciennes images sculptées de notre saint est la statue, malheureusement mutilée, placée au fronton de l'église de Saint-François, à Sienne: On la date de 1280 et on l'attribue à Ramo di Paganello, un des collaborateurs supposés de Giovanni dans les travaux de la façade du Dôme.



SAINT FRANÇOIS RESSUSCITE UN ENFANT DE LA FAMILLE SPINI. (Florence, Eglise de la Sainte-Trinité).



tine du temps, toute grâce, toute finesse, et sur laquelle semble se jouer un lointain rayon de la simplicité et de l'eurhytmie helléniques. L'un et l'autre se sont nourris de la substance forte et saine du réalisme, mais, instinctivement, leur art s'éloigne de ce dernier, va vers l'idéalisation, le style, et cette tendance s'accentue encore chez leurs successeurs, acculés, bientôt, à défaut de la régénérante étude de la nature, à la répétition et à la formule.

De nouveau, alors, le réalisme septentrional, issu, surtout, de la Flandre, descend avec les hommes et les œuvres et se conquiert la France et l'Italie: Il réapparaît dans les fresques d'Avanzo et d'Altichiero, à Vérone et à Padoue; à Venise, dans les sculptures des frères dalle Massegne et dans la peinture des Vivarini. A Florence, un artiste brabançon, Pier di Giovanni Tedesco, prend une part prépondérante à la décoration de S. Maria del Fiore.

Au nombre des ouvrages des frères Jacobello et Pier Paolo dalle Massegne, on range le beau polyptyque de marbre de l'autel majeur de S. Francesco de Bologne, exécuté en 1388, décoré d'un Couronnement de la Vierge et de statues de prophètes et de saints, physionomies mâles, pleines de feu et d'énergie et qui évoquent, à la fois, le souvenir des créations de Claus Sluter, à Dijon, et de celles de Michel-Ange, à la Sixtine. La prédelle du polyptyque est ornée d'une série de petits reliefs consacrés au récit d'épisodes de la vie de saint François. Ce sont: Saint François renonçant à ses biens; la Vision d'Innocent III; saint François devant le Soudan : la Confirmation de la Règle par Honorius III ; l'Impression des stigmates; la Mort du seigneur de Celano; saint François réconciliant des ennemis - ou, plutôt, il semble, le prêche du saint sur la place du Petit Palais, à Bologne, dont Thomas de Spalato nous a conservé la mémoire; enfin, la Mort et l'Apparition du saint à Grégoire IX. L'entassement des figures en un champ trop restreint a nui au développement de ces représentations qui, dans leur exiguïté, sont, cependant, très expressives.

A la même école se rattachent les auteurs des demi-

figures de saints et d'apôtres de la plinthe et des fenêtres de la cathédrale de S. Petronio, à Bologne. Parmi les effigies de la plinthe, œuvre de Giovanni di Riguzzo et de Paolo di Bonaiuto, de Venise, on rencontre un saint François qui semble directement inspiré de l'image peinte par Cimabue dans la Basilique inférieure d'Assise. C'est, à l'omission de la barbe, le même visage maigre et anguleux, aux pommettes saillantes, aux yeux cernés, aux oreilles écartées de la tête.

Sous l'impulsion de ces étrangers et de ces initiateurs, l'art italien allait, pour user d'une expression de M. Venturi, « prendre de la force en laissant de la grâce ». Mais, peut-on ajouter, cette force même ne fut que le ferment nécessaire d'une grâce nouvelle, plus libre et plus fière.

Force et grâce qui, à Florence, s'appelèrent à la fois Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia, avec prédominance de la grâce chez le premier et le dernier; de la force chez l'autre. A l'encontre de ses deux émules, bientôt fixés dans la perfection de leur art d'harmonie ou de tendresse, ce grand passionné de Donatello apparaît constamment en proie à l'impatience, à la fièvre d'un idéal jamais atteint, et dont la décevante poursuite faisait de chacun de ses ouvrages quelque chose d'inattendu, propre à remuer les esprits, à leur imprimer une secousse qui les tirait de leurs chemins habituels pour les mettre en face de nouveaux problèmes et d'aspects nouveaux de l'art.

Lorsque Dieu eut crée le monde et tout ce qu'il contient, dit la *Genèse*, il vit que cela était bon. Ce n'est pas à dire, apparemment, que son action cessa alors; et on peut dire qu'il n'a pas cessé d'être dans son œuvre et qu'il la crée tous les jours. Il en est de même des artistes comme Donatello. Ils ne s'arrêtent jamais; leur œuvre, ils la créent tous les jours; tous les jours, elle se dépasse elle-même, elle se métamorphose, elle prend à la vie quelque élément de plus, elle suscite une curiosité et des questions inédites.... De manière que, en ce milieu florentin du xve siècle, si prodigieusement inventif, Donatello prend l'aspect, dans toutes les

phases de sa longue carrière, d'une sorte d'éveilleur, d'une force de stimulation et d'initiative toujours agissante.

Mais ce grand instinctif, dont tous les travaux montrent l'aptitude merveilleuse à saisir la vie animée et changeante et à en arrêter l'image avec un art toujours primesautier; Donatello, parmi tous ses dons n'avait point celui du sentiment. L'imagination sensible, les inspirations délicates, les intuitions qui naissent naturellement non de la pensée mais de l'amour; non de l'esprit, mais du cœur, ces inflexions qui font une partie de la séduction des œuvres de Luca et d'Andrea della Robbia et firent prévaloir l'influence de ceuxci sur les maîtres de la seconde moitié du siècle, — tout cela manque presque complètement chez Donatello. Aussi, ne faut-il point chercher dans ses ouvrages de réalisations expressives des personnages ou des scènes sacrés qu'il eut sans cesse à incarner.

C'est pourquoi nous confessons ne pouvoir partager l'enthousiasme sans réserve de M. Marcel Reymond pour la statue de saint François, dont est orné le beau maître-autel de bronze, exécuté par Donatello, pour l'église du Santo, à Padoue. « C'est un des plus parfaits chefs-d'œuvre du maître », atteste l'éminent historien de la Sculpture florentine (1). L'œuvre est excellente, certes, mais, pour l'admirer, il faut presque faire abstraction de la personnalité qu'elle représente : En effet, cette tête pensive et fine, avec ses lèvres minces et légèrement dédaigneuses et ses yeux aux paupières lassées nous paraît répondre mal à la physionomie que, connaissant sa vie, nous pouvons imaginer à François — macérée, toute de renoncement et d'humilité, oui, mais, aussi, rayonnante de joie intime et d'indicible abandon à la volonté divine. Or, si la figure créée par Donatello ne se nommait pas elle-même par la place où elle est installée, rien n'empêcherait le spectateur, en contemplant ce visage où la supériorité de la pensée et l'élévation de l'âme, le détachement — ou, plutôt, le désabusement — du monde et de la jouissance se marquent

⁽¹⁾ Florence, Alinari, 1899, II, 134, 155.

avec une sécheresse nuancée de lointaine amertume, de croire se trouver en présence de quelque philosophe stoïcien ancien ou moderne!

Les inclinations très réalistes et positives de ce génial artiste le préparaient peu à trouver une incarnation plastique adéquate d'un homme aussi intérieur que saint François. Cette tâche, entre tous les sculpteurs florentins, les della Robbia semblaient prédestinés à la remplir par la vocation de leur art ému et réfléchi, tout empreint d'allégresse intime.

On attribue à Luca plusieurs statues en terre-cuite du saint dont l'auteur a su rendre sensible le double aspect de mortification et de tendresse du *poverello*; mais c'est chez Andrea que nous découvrons, pour user des termes décisifs de M. Reymond, « le véritable sculpteur de l'ordre franciscain, le fils spirituel de saint François ». Et l'on conçoit que les frères mineurs aient désiré parer de ses œuvres leurs maisons ou leurs sanctuaires de Florence, d'Assise, de Sienne et de la Vernia.

Le type du Père Séraphique modelé par Andrea, et répété par lui dans nombre de retables, de représentations de la *Madone*, de la *Crucifixion* ou de l'*Impression des stigmates*, comme aussi dans sa statue en demi-relief de la Vernia et dans l'admirable *Rencontre de saint Dominique et de saint François* de la loggia di San Paolo, à Florence, est d'une beauté pénétrante et pure : Cette noble figure, creusée par les abstinences, avec la bonté de sa bouche et la fatigue de ses yeux, nous restitue bien l'apparence physique de cet homme qui n'attendit de victoires que de la simplicité et de la toute puissante douceur. C'est, tout ensemble, l'extatique stigmatisé et l'ami de frère Léon devinés par un talent sobre et délicat, dont l'art accompli prenait un surcroît d'expressives inspirations dans les suggestions de l'admiration et de la tendresse.

Un autre sculpteur florentin, Benedetto da Majano, l'architecte de ce palais Strozzi qui, dans l'éclat sombre de ses profils rustiqués, est comme un emblème lapidaire d'énergie comminatoire, a taillé, vers 1480, pour S. Croce, en témoignage, dirait-on, des capacités opposées de son talent, une chaire de



Andrea della Robbia.

COURONNEMENT DE LA VIERGE.

A droite: L'IMPRESSION DES STIGMATES. A gauche: SAINT JÉRÔME.

(Assise. Eglise de Sainte-Marie des Anges).



vérité, chef-d'œuvre de raffinement ornemental et de svelte élégance. Et il en a décoré les parois de cinq reliefs d'un faire précis et subtil qui représentent les épisodes traditionnels: l'Approbation de la Règle; saint François devant le sultan; l'Impression des stigmates; la Mort de saint François et le Martyre des frères au Maroc (1). Benedetto s'est inspiré des illustrations de la légende conçues par ses prédécesseurs: C'est toujours la mise en scène traditionnelle, mais avec toute la perfection que l'art a atteinte par l'effort successif de tant d'artisans ardents à la recherche et à l'œuvre. Physionomies finement diversifiées; groupes noblement distribués; décors architectonitques et sylvestres aux purs profils et aux savantes perspectives: le charme florentin, venu, surtout, ici, de Ghiberti, dans toute sa délicatesse originale...

Les sources de l'inspiration des artistes n'ont pas changé encore: Ce sont celles où puisaient leurs aînés. Chez certains d'entre eux, seulement, l'esprit de réalité et de découverte commence à céder aux suggestions de l'antiquité. Le siècle s'achemine vers son déclin, et c'est comme un moment ambigu au crépuscule de sa journée laborieuse et remplie : Il semble qu'il s'arrête, hésitant, entre l'avenir qui l'appelle et le passé qui le retient... L'art est parcouru de courants contradictoires: Il est sollicité à la fois par une beauté qui paraît finie et une beauté, imposante et tentatrice, qui débute.... Et les œuvres enfantées durant cette transition ont pris de l'équivoque de l'heure et des aspirations incompatibles qui inquiétaient les esprits un charme aigu et troublant, une très singulière grâce.... Le Titan déjà travaille, Michel-Ange, qui rejettera dans l'ombre tout le génial passé et dont l'ombre, aussi, colossale, opprimante, pèsera sur l'art qui viendra après lui et, pour longtemps, le stérilisera...

⁽¹⁾ Baedeker désigne le deuxième de ces reliefs sous le titre de : la Destruction des livres! dans la supposition, probablement, que le feu, à l'épreuve duquel François offrit de se soumettre, était destiné aux «livres inutiles», dont, selon ses paroles rapportées par le Spec. Perf. 69 (cf. 2 Cel. 3, 124), il prédit « qu'au jour de la tribulation, ils seraient jetés par les fenêtres et dans les lieux obscurs et cachés».

On conserve à Berlin un relief de terre cuite représentant le Rêve d'Innocent III, dont l'attribution à Benedetto est contestée.

Nous avons vu saint Bonaventure mettant toute l'habileté de son prudent génie à élaborer une biographie de saint François propre à donner satisfaction à la fois aux tièdes et aux ardents, aux Conventuels et aux Observants — tenter l'œuvre, enfin, d'un homme de gouvernement conscient de sa mission et de la nécessité de rendre la loi agréable à tout le peuple et non, exclusivement, à un parti. Mais, tout moyen terme était inefficace entre les avisés, les politiques, les savants, pour qui l'Ordre n'était qu'un moyen de puissance ou qu'un refuge de quiétude et de sécurité, et les spirituels, impatients d'apostolat et déterminés à obéir à la Règle et à l'interpréter, conformément à l'exhortation solennelle insérée dans le testament du fondateur, « purement et simplement, et sans glose ».

Les Observants avaient recueilli l'héritage des premiers compagnons de François et de ces frères de la Marche d'Ancône, dont les Fioretti nous retracent l'existence toute de ravissement et d'extase. Ils eurent leurs martyrs, tel Césaire de Spire, emprisonné par ordre d'Élie et frappé à mort par son geôlier; ils furent errants, pourchassés, exilés de la douce Portioncule, comme Bernard, comme Égide, comme Léon. Leurs historiens, leurs chroniqueurs, nous en avons nommés quelques-uns; leur poète, ce fut Jacopone de Todi, l'auteur du sublime Stabat Mater, qui chanta la Pauvreté avec des mots de caresse : Dolce amor di povertade... Leurs conteurs, c'est celui des Fioretti, et, plus proche de nous, aux xve et XVIe siècles, c'est celui de la Franceschina ou le frère Mariano. dont le labeur heureux, en son couvent de San Girolamo, près de Volterre, se dépensait à colliger les belles histoires de saint François et de sainte Claire. Il écrivait sans trêve, mais ses travaux étaient toujours trop lents au gré de la zélée et pieuse franciscaine du couvent de S. Lino, sœur Dorothée Broccardi. qui les recopiait. Elle a inscrit son nom et une prière émouvante sur les manuscrits de ces ouvrages et, de même, Mariano, qui ajoute de sa main une note pour excuser devant le « savant lecteur » les incorrections du texte que l'impatience de sa collaboratrice l'avait empêché de revoir, « bien que sachant qu'il est nécessaire de relire trois ou quatre fois une œuvre nouvelle, pour la corriger et la polir ». Ces livres d'actions de suavité sont inédits, encore, mais combien sont suggestifs et charmants les titres de leurs chapitres, où semble s'être résumée la pensée d'adoration, embaumée et brûlante, de l'écrivain : « Come san Francesco fu simile alla rosa.... al giglio.... a lucente fuocho.... allo incenso ardente.... allo olivo... allo ecipresso.... — Comment saint François fut semblable à la rose.... au lys... au feu resplendissant.... à l'encens ardent, et à l'olive, et au cyprès.... »

L'incompatibilité entre les deux tendances était trop irréductible pour que Rome ne dût finir, comme elle fit, par consentir à la séparation. Les Conventuels conservèrent la riche et hautaine basilique où ils veillaient sur les restes de l'humble et pauvre François; et, en se promenant sous les voûtes de la galerie de leur triomphal couvent, ils pouvaient voir au loin la petite Portioncule, dans laquelle les Observants prétendaient détenir le cœur de leur Père François: Sainte Marie des Anges, toute petite et toute pauvre, et si fière et si contente d'être petite et pauvre et, surtout, du glorieux privilège de son Indulgence célèbre.

Cette indulgence fut, durant des siècles, comme le champclos où les érudits des deux rameaux de l'ordre se rencontrèrent pour de furieuses polémiques. C'était une querelle compliquée et véhémente qui ne s'assoupissait, parfois, que pour renaître, bientôt, à la suite de quelque incident; au xvme siècle encore, le général des Conventuels, Nicolas Papini, ponctuait les écrits des Observants, ensevelis depuis près de cinq cents ans, de notes acerbes et sarcastiques; il n'hésitait pas, par exemple, à qualifier l'un des plus illustres d'entre eux, Ubertin de Casal, de loup déguisé — *lupo mascherato!*...

La contestation était sur le point de savoir si, en 1226, le pape Honorius III avait ou non accordé à saint François une Indulgence plénière pour les pèlerins qui visiteraient Sainte-Marie des Anges, dans la journée du 2 août. Ce n'est pas le lieu d'entrer dans le détail de cette controverse; il suffira de dire que l'obscurité de la question et le silence des principaux annalistes contemporains sur l'Indulgence avaient entraîné M. Paul Sabatier à considérer toute la tradition existante à ce sujet comme issue de récits apocryphes. Mais, depuis, l'éminent historien, ayant repris l'étude du problème et soumis les éléments de celui-ci à une investigation complète, a été conduit par les résultats de son enquête scientifique à revenir absolument sur ses conclusions primitives.

Dans sa publication du *Tractatus* de frère François Bartholi (1), il établit en quelque sorte la généalogie de la légende telle qu'elle est racontée par ce religieux, qui vivait au xive siècle et recueillit, en même temps que les faits véritables, tout ce que la crédulité et la souvent délicieuse imagination populaires y avaient ajouté depuis un siècle.

La version originelle, éloquente dans sa simplicité même, de la visite de ce pauvre moine inconnu au pape, pour solliciter en faveur d'une petite chapelle sans notoriété un privilège insolite dans l'Église, a germé, s'est couverte d'efflorescences gracieuses et naïves : apparitions du Christ, de la Vierge, accompagnés d'une multitude d'anges ; épanouissement subit, au milieu de la neige, de roses blanches et de roses rouges, « nouveauté de fleurs » qui surprend et ravit le pape devant lequel François s'est présenté, chargé de six roses d'une couleur et de six de l'autre...

Tous ces épisodes, un élève du Pérugin, Tiberio d'Assise, les a peints, au début du xvie siècle, à Montefalco et, ensuite, à Assise, dans la chapelle des Roses, à Sainte-Marie des Anges. Ce sont des peintures étriquées, d'un dessin grêle et d'une couleur aigre — et qui, cependant, par ci par

⁽¹⁾ Fratris Francisci Bartholi de Assisio Tractatus de Indulgentia S. Marlæ de Portiuncula — nunc primum integre edidit Paul Sabatier. Paris, Fischbacher, 1900. — Les ouvrages de frère Mariano, dont il est question à la page précédente, ont été signalés et analysés dans ce livre par M. Sabatier. Inutile de dire que la controverse au sujet de la réalité de l'Indulgence n'est pas close: Le R.P. Van Ortroy, notamment, le savant bollandiste, dont l'autorité en la matière est considérable, est loin d'en être convaincu. V. dans Miscellanea francisc. tome X, fasc. III, un bon résumé des documents et témoignages invoqués.



Benedetto da Majano.

LE MARTYRE DES FRANCISCAINS AU MAROC.
(Florence. Eglise de S. Croce).



là, dans une perspective de paysage, l'expression d'une tête d'ange, ont retenu quelque chose du charme insinuant de Pérugin, de cette manière onctueuse, à laquelle un autre élève de ce dernier, Raphaël, avait donné dans ses premiers ouvrages un si vif et si pur éclat. (1)

Tiberio travaillait à Assise en 1518, vers le même temps qu'un autre ombrien, Lo Spagna, auteur d'une peinture représentant saint François et ses douze compagnons, qui est également dans la chapelle des Roses et se trouve, aussi bien que le reste de la décoration de celle-ci, dans un état de délabrement avancé.

S quelque lecteur nous a suivi jusqu'ici, la patience, qui sait ? est-elle sur le point de lui manquer, lassée par ce dénombrement, dont l'intérêt paraîtra assez restreint, sans doute, à ceux auxquels il ne servira point à contrôler leurs souvenirs, ou à les parfaire.

Un impérieux attrait émane, cependant, de toutes ces œuvres. Les murailles peintes par leurs auteurs, sont comme les pages ouvertes d'un livre gigantesque où la pensée du temps, sa pensée permanente parmi les autres, passagères, est lisible. Des hommes se sont faits les interprètes des sentiments de leurs contemporains, dont, en récompense, de leur siècle au nôtre, le nom a servécu dans la foule innombrable et anonyme des morts. L'ancienneté des siècles, le prestige mystérieux des origines ajoutent à la valeur intrinsèque de leurs ouvrages, qui ont pris, en outre, on ne sait quelle invisible patine, quel rayonnement spirituel de toutes les prières qu'ils ont entendues, de l'émotion ou de la curiosité qui ont été vers eux, afin de les interroger. Et ces images semblent avoir gardé la trace de tout ce qui s'est échangé de confidences et de consolations entre elles et les

⁽¹⁾ Dès le xive siècle, l'épisode de l'apparition du Christ et de la Vierge à saint François avait été représenté sur la façade de la Portioncule, peut-être par Puccio Capanna. Cette peinture a été refaite, depuis, à plusieurs reprises, en dernier lieu par le maître allemand Overbeck.

âmes conduites au Petit Pauvre, comme à une source de fortitude et de purification, par leurs détresses matérielles ou sentimentales.

L'admiration entretient ainsi qu'un feu sacré et avive, sans cesse, l'étincelle de vie que l'artiste a emprisonnée dans son œuvre : cette flamme, nous l'avons senti brûler dans les peintures franciscaines de Giotto et de ses successeurs ; et, pourtant, nous l'avons observé, d'aucun d'entre eux nous n'avons reçu une pleine satisfaction, tous presque ayant failli pour n'avoir point pénétré, les uns, le secret de la douceur de leur héros ; les autres, le secret de sa force.

On a tort, peut-être, de chercher là et d'espérer l'amour et ses compréhensions vives, et de se retirer, déçu de n'avoir trouvé que le génie, la talent ou l'habileté — un art qui s'essaie, prend de l'assurance, puis, aussitôt, surabonde. Involontairement, dans votre pensée, le François de l'histoire vient se poser à côté de celui de la fiction, et ce dernier, devant les clartés de ce voisinage, s'efface, n'est plus qu'une forme de fantôme ou, pour user des mots de Ruysbroeck l'Admirable, qu'une « certaine ombre de la réalité ».

Rien n'est oiseux dans l'être que l'on aime ou que l'on admire, rien superflu; et, si parfaitement qu'on le connaisse, on est toujours anxieux de le connaître davantage; de surprendre en lui quelque aspect inaperçu ou négligé, d'élucider quelque phase inconnue ou incertaine de sa vie ou de sa pensée. Il est manifeste, par exemple, que le ferment des travaux immenses et minutieux d'un Sabatier n'est point uniquement le progrès de la science historique, l'excitation des énigmes à résoudre, des ambiguïtés à dissiper, mais l'enthousiasme pour l'homme même — la joie d'être avec lui, près de lui, sur ses routes pauvres et allègres, de le suivre partout dans sa naïve et immortelle aventure.

Les paroles de saint François, il semble à les écouter, répétées toutes pures et tout intactes, et « sans glose », par les cœurs où elles ont retenti pour la première fois, que leur simplicité fasse en votre âme comme un épanouissement de fraîcheur et de renouveau. Et plus vous le fréquenterez, plus,

dans les grandes choses comme dans les petites, et même dans les puériles, vous saisirez l'unité puissante et candide de sa personnalité et, que, vraiment, elle est incomparable. Surhomme, a-t-on dit de lui: Ce mot n'est-il pas orgueilleux? et il n'y avait nul orgueil en lui. N'est-il pas outré? et il n'y avait aucune outrance en lui, mais une mesure exquise, l'équanimité d'une âme, familière de la grandeur et du sublime, et pour laquelle ils étaient naturels. Il fut d'autant plus homme qu'il voulut l'être moins, c'est-à-dire du côté de la convoitise et de l'égoïsme; tellement qu'à ce point de vue, on pourrait dire qu'il fut d'une surhumaine humanité.

Ainsi, cet homme qui était venu vers les hommes uniquement avec son amour; qui, pour agir sur eux, s'était, en quelque sorte, dépouillé de tous les moyens ordinaires d'influence et d'autorité - cet homme a laissé dans l'histoire et dans l'art un sillon de persistante lumière... Un soleil s'est levé sur Assise, proclamait le Dante... Et, à qui considère les destinées révolues de l'humanité chrétienne et tente de plonger les regards dans le passé houleux, si confus, si grandiose, si douloureux, il semble qu'il voie cheminer très loin, là-bas, à la lisière de l'horizon, rayonnant parmi la foule obscure, le Maître de la douceur et du pardon — le Christ — et, plus près, de distance en distance, des hommes auréolés qui le suivent et sont comme des apôtres tardifs. chargés, d'âge en âge, de ressusciter sa parole oubliée et ses enseignements méconnus. Saint François a été l'un de ces apôtres et celui qui a ressemblé davantage à son maître. C'est pourquoi il a été loué, tour à tour, par toutes les puissances morales de la terre: par la Religion qui l'a canonisé; par l'Art qui a chanté ou magnifié ses actions, par la Science, enfin, qui a vérifié les motifs de sa gloire séculaire, et l'a confirmée et étendue...

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Vero ritratto del Patriarca (Greccio) (1) en frontisp	pice
en regard p	age
La Portioncule (vue latérale)	8
Le chemin d'Assise à Sainte-Marie des Anges (la Portioncule)	12
Le couvent et la basilique de Saint-François, à Assise	16
Le Dôme, le couvent et l'église de Sainte-Claire, à Assise	24
La place d'Assise	32
Margaritone d'Arezzo. Saint François (Sienne, Académie des Beaux-Arts)	40
Ecole romaine (?). La trahison de Judas (Assise, Eglise supérieure de Saint-	48
François)	
Cimabue (?). Crucifixion (Assise, Eglise supérieure de Saint-François).	56
Simone di Martino. Saint François et Saint Antoine de Padoue (Assise, Eglise inférieure de Saint-François)	64
Ambrogio Lorenzetti. La Vierge et l'Enfant, S. Jean l'Evangéliste et S. Fran-	60
çois (Assise, Eglise inférieure de Saint-François)	68
Ambrogio et Pietro Lorenzetti. Saint Louis de Toulouse devant le pape Boniface VIII (Sienne, Eglise de Saint-François).	68
Giotto (?). Le mariage de Saint François et de la Pauvreté (Assise, Eglise inférieure de Saint-François)	72
Giotto et son école. Episodes de la légende de S. François (Assise, Eglise supérieure de Saint-François : (2)	
Saint François honoré par un fou sur la place d'Assise. (I)	80
Le rêve d'Innocent III. (VI)	88
Saint François institue la fête de la Crèche, à Greccio. (XIII)	88
Saint François prêche aux oiseaux. (XV)	92
Mort du Seigneur de Celano, hôte de saint François (XVI)	92
L'impression des stigmates. (XIX)	
Jérôme, gentilhomme d'Assise, se convainc de la réalité des stigmates	
(XXII)	96
Giotto et son école. Résurrection du fils du notaire de Rome. (Assise, Eglise	
inférieure de Saint-François)	100

⁽¹⁾ Nous devons cette reproduction à la générosité amicale de M. Paul Sabatier.

⁽²⁾ Les chiffres romains correspondent à la numérotation des fresques de cette série, analysée en détail dans le texte.

en regard page
Giotto. Saint François renonce à ses biens. (Florence, église de S. Croce) 104
Taddeo Gaddi (?). Saint François sollicite l'approbation d'Innocent III. (Flo-
rence, Musée ancien et moderne)
Sassetta. Le mariage mystique de saint François avec la Pauvreté. (Chantilly,
Musée Condé)
Benozzo Gozzoli. La rencontre de saint François et de saint Dominique.
(Montefalco, Eglise de Saint-François)
Id. Saint François chasse les démons de la cité d'Arezzo. (Montefalco, Eglise
de Saint-François)
Domenico Ghirlandaio. Saint François renonce à ses biens. (Florence, Eglise
de la Sainte Trinité)
Id. Saint François ressuscite un enfant de la maison Spini. (Florence, Eglise
de la Sainte Trinité)
Andrea della Robbia. Couronnement de la Vierge. A droite : L'impression
des stigmates; à gauche : Saint Jérôme, (Assise, Eglise de S. Marie
des Anges)
Benedetto du Majano. Le martyre des franciscains au Maroc. (Florence,
chaire de l'église de S. Croce)

TABLE DES MATIÈRES.

SAINT FRANÇOIS DANS LA LÉGENDE PRIMITIVE.

SAINT FRANÇOIS ET SA LEGENDE DANS L'ART PRIMITIF ITALIEN.

L'AGE DE LA FORCE.

I. L'âme et la pensée italiennes au xive siècle; le Dante et Giotto; caractères de leur réalisme. — L'Italie éprise de logique et d'harmonie. — Le réalisme religieux franciscain.

Bornes de cette étude. — Saint François, apôtre de la paix, patriarche de la démocratie italienne. — Frère Elie et la Basilique d'Assise. — La Renaissance de la peinture aux xine et xive siècles. — Giunta Pisano, Margaritone d'Arezzo, etc. — Florence et Sienne: Cimabue et Duccio. — L'école romaine. — Les effigies de saint François et les illustrations de sa légende avant Giotto. — Impuissance de l'art du XIVe siècle à créer une image de saint François, susceptible de rivaliser avec les écrits des légendaires. — Physionomie physique et morale de saint François d'après les contemporains, Thomas de Spalato, Celano, etc. — Illustrations de sa pensée: le dîner de Noël à Rieti; le pain mendié et l'eau de la fontaine; la Pauvreté, « mère, épouse et souveraine ». — Les fresques allégoriques de l'église inférieure d'Assise. Sont-elles d'inspiration dantesque?

Page 31

II. Siennois et Florentins à Assise.— Giotto: sa physionomie.— Ses relations avec le Dante: le symbolisme chez le peintre et chez le poète. — Caractéristiques de l'art de Giotto. — L'énergie spirituelle et matérielle du moyen-âge; la foi, la discipline, la mort; la surâme; saint François apporte l'amour où régnait l'autorité.

Giotto à Assise: Episodes de la vie de saint François peints par lui, ou sous sa direction, dans l'église haute, d'après la Legenda Nova de saint Bonaventure.

-- But et nature de la Legenda: frère François et saint François. — Analyse des

fresques d'après le texte de la *Legenda*. — Les fresques de la petite chapelle Bardi, à S. Croce de Florence. — Les panneaux de l'armoire de la sacristie de S. Croce, au Musée ancien et moderne de Florence Page 67

L'AGE DE LA GRACE.

I. L'art italien du xve siècle. — L'école florentine et la siennoise. — Sassetta et son tableau d'autel de Borgo San Sepolcro. — L'Angelico. — Benozzo Gozzoli et ses fresques de Montefalco. — L'Italie violente et dévote : les fleurs du volcan. — L'école ombrienne : Niccolò da Foligno, Pintoricchio. etc. — La couleur et la ligne dans la peinture italienne. — L'enivrement de la beauté et de la vie. — Domenico Ghirlandaio et ses fresques de S. Trinita, à Florence . Page 101

NOTE. — On s'étonnera, peut-être, de ne pas rencontrer parmi les auteurs cités par nous le nom, illustre dans la critique, de M. Thode. Nous n'avons pu, à notre grand regret, user de son ouvrage sur Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance, la première traduction française en ayant paru chez Laurens, à Paris, au moment où nous corrigions la dernière feuille du présent livre.









